

**Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ**  
**Centro de Filosofia e Ciências Humanas - CFCH**  
**Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - IFCS**  
**Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia – PPGSA**

**AMOR, FAMÍLIA E SOCIEDADE BRASILEIRA:  
LITERATURA E VIDA ÍNTIMA NO SÉCULO XIX**

**Heloisa Helena de Oliveira Santos**

**Rio de Janeiro**  
**2008**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

AMOR, FAMÍLIA E SOCIEDADE BRASILEIRA:  
LITERATURA E VIDA ÍNTIMA NO SÉCULO XIX

Heloisa Helena de Oliveira Santos

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós  
Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de  
Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio  
de Janeiro (UFRJ), como requisito parcial à obtenção do  
título de Mestre em Sociologia (com concentração  
em Antropologia).

Orientadora: Profa. Dra. Mirian Goldenberg  
Co-Orientador: Prof. Dr. André Pereira Botelho

Rio de Janeiro  
2008

## FICHA CATALOGRÁFICA

Santos, Heloisa Helena de Oliveira.

Amor, família e sociedade brasileira: literatura e vida íntima no século XIX / Heloisa Helena de Oliveira Santos. Rio de Janeiro: PPGSA / IFCS / UFRJ, 2008.

x, 140 f.

Orientadores: Mirian Goldenberg e André Pereira Botelho

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS), Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA), 2008.

1. Amor. 2. Relações Íntimas. 3. Sociedade Brasileira Oitocentista. 4. Literatura. 5. Pensamento Social Brasileiro. 6. Antropologia dos sentimentos / Sociologia da Literatura – Tese. I. Goldenberg, Mirian. II. Botelho, André Pereira. III. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. IV. Amor, família e sociedade brasileira: literatura e vida íntima no século XIX.

## **AGRADECIMENTOS**

Algumas pessoas e instituições devem ser lembradas por terem contribuído nesta caminhada e conquista chamada dissertação. Primeiramente, minha família. Jurema de Oliveira Santos, Luiz dos Santos e Thereza Krystina, meus pais e irmã, que me apoiaram das mais diferentes formas. À Dona Olívia, avó querida que, com seus “70 e poucos” anos, me diverte e impressiona mais a cada dia. E ao meu tio-irmão Marcos Antonio. Este trabalho é, em parte, produto do amor deles.

Agradeço a Mirian Goldenberg e André Botelho pela paciência em ler “milhares” de versões do texto e serem orientadores no sentido mais amplo do termo. À Mirian, por todo o acompanhamento e dedicação que prestou desde a graduação e por ter me ensinado coisas que vão muito além da vida acadêmica: coisas que ela certamente não imagina. Agradeço ao meu orientador e amigo André Botelho pelo conhecimento, amizade, companheirismo, força, dedicação e apoio nestes últimos anos: o “Amor” não estaria aqui sem você. À professora Luciana Villas-Bôas, pela amizade, idéias e dedicação com esta pesquisa, seja pela fundamental participação em minha qualificação, seja pelo excelente curso ministrado no ano passado e que contribuiu profundamente com o desenvolvimento desta dissertação. Agradeço ainda a André Cardoso (e aqui agradeço também a Luciana Villas-Bôas, por ter me apresentado a ele), pelas conversas e pela solicitude e generosidade em ceder sua tese, antes mesmo de ter defendido: material que foi fundamental para as reflexões aqui desenvolvidas.

Não posso esquecer de todo corpo docente do PPGSA que contribuiu com as disciplinas, informações e nas conversas inspiradoras “pelos corredores”. Às funcionárias Denise e Cláudia, que atendem com enorme paciência a todos os alunos. Agradeço ainda à CAPES pelo apoio financeiro por meio da bolsa de Mestrado.

Aos amigos, pessoas cuja ausência teria tornado a escrita desta dissertação muito mais difícil. Agradeço, pela troca de experiências e conhecimento e pela amizade e apoio não apenas em sala de aula, mas também nos “becos e bares” da vida, a todos os companheiros de turma no PPGSA e, em especial, a Bernardo Curvelano Freire, Marina Cordeiro e Suzana Mattos. Aos queridos amigos do NUSC que, apesar de todas as minhas loucuras, ainda me consideram sua “flor no lodo”: Antonio Brasil, André Bittencourt, Alexander Eglander, João Paulo Martinez, Lucas Carvalho, Mauricio Hoelz e Pedro Cazes. Ao grupo da Revista Habitus, aos atuais membros e aos antigos, que me

ajudaram a manter a RH - publicação de que muito me orgulho - neste período conturbado e fazê-la permanecer – e crescer – não apenas agora, mas durante os últimos cinco anos. Um agradecimento especial ao companheiro de Editoração Arthur Bernardes, cuja contribuição tem sido fundamental para a consolidação da RH. Aos amigos do Colégio Pedro II, em especial Thaíse Alves Galvão e Isabela Boechat, que sempre apoiaram as minhas escolhas e comemoraram minhas conquistas. Finalmente, um enorme “Obrigada” aos amigos que me deram muitos (e diferentes) prazeres antes e durante a dissertação e que, com este amor, ajudaram a manter a minha sanidade: Bianca Arruda Soares, Carolina Nascimento, Gustavo de Sá, José Luiz Soares, Julia Leal, Orlando Calheiros, Paloma Malaguti, Sabrina Guergue e Thiago Vieira.

E, para finalizar, deixo um agradecimento especial a todos aqueles que também participaram na constituição desta dissertação, seja com a amizade, seja com apoio “técnico”, seja com apoio “físico” e que, eventualmente, esqueci de citar.

*“O que a senhora deseja, amiga minha, é chegar já ao capítulo do amor ou dos amores, que é o seu interesse particular nos livros.”*

Narrador do romance *Esau e Jacó* de Machado de Assis

## **RESUMO**

Esta dissertação busca compreender, por meio da análise de romances, como as relações íntimas amorosas foram codificadas na sociedade brasileira do século XIX. Partindo das sugestões de Niklas Luhmann sobre o papel da literatura na formação da intimidade, analiso três romances brasileiros do século XIX: *A Moreninha* (1844) de Joaquim Manuel de Macedo, *Senhora* (1875) de José de Alencar e *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis, buscando mapear as concepções e comportamentos associados ao amor e às relações afetivas entre homens e mulheres. A partir deste levantamento, comparo os dados destas três narrativas com as teorizações sobre amor, romantismo e sociedade brasileira do século XIX, dando ênfase às possíveis tensões entre os ideais de amor romantizado disseminados pelos romances e a organização social familista que caracteriza o Brasil do período. Compreende-se que estes romances estão sugerindo, através das histórias dos protagonistas, novas formas de relacionamentos onde o amor é a base da relação. No entanto, estes romances não conseguem responder às demandas de uma sociedade que permanece predominantemente familista e que ainda exige os direitos do proprietário sobre os seus dependentes. Assim, as relações afetivas fundamentadas no amor apenas se sustentam quando a família é afastada do casal. Quando esta família está presente, contudo, o amor é manipulado pelo chefe patriarcalista e sucumbe diante da vontade e do arbítrio do mesmo. Deste modo, até o século XIX, é possível afirmar que o amor não pode se sustentar como fundamento das relações amorosas entre homens e mulheres na sociedade brasileira.

Palavras-Chave: Amor, Sociedade Brasileira Oitocentista, Relações Íntimas, Literatura, Pensamento Social Brasileiro.

## **ABSTRACT**

The main objective of this dissertation is to understand, by analyzing Brazilian novels, how intimate relationships were codified in the Nineteenth's Brazilian society. Starting from Niklas Luhmann's suggestions about literature's role on the intimate formation, we analyze three Brazilian novels from the XIX century: *A Moreninha* (1844) by Joaquim Manuel de Macedo, *Senhora* (1875) by José de Alencar and *Dom Casmurro* (1899) by Machado de Assis, in order to map the conceptions and behaviors linked to love and affective relationships between men and women. With this material, we compare the information from these three narratives with the theoretical analysis about love, Romantic Movement and Brazilian society of the nineteenth century, emphasizing the possible tensions between the ideals of romantic love disseminated by the novels and Brazilian social organization based on the family, model that characterizes the Brazilian society at this time. We understand that these novels are suggesting, through the story of the protagonists, new models of relationships where love is the basis. Nevertheless, these novels can't answer the claims from that (retirar) Brazilian society that remains based on families' relations and that still demands properties' rights above their dependents. By this hypothesis, we can say, after the analysis, that relationships based on love only maintain themselves when the family is away from the couple. But when the family is near, love is manipulated by the patriarchal owner and succumbs before the wish and decision of this chief. Therefore, until the XIX century, it is possible to affirm that love can't sustain itself as the basis for love relationships between men and women in Brazilian society.

Keywords: Love, Nineteen's Brazilian Society, Intimate Relationships, Literature, Brazilian Social Thought.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1 - Do amor: <i>A Moreninha</i>, <i>Senhora</i> e as primeiras definições do sentimento</b>	<b>10</b>
<b>1.1 - Amores Volúveis: A Moreninha e o ponto inicial</b>	<b>10</b>
<b>O Romance</b>	<b>10</b>
<b>As relações íntimas e o amor</b>	<b>12</b>
<b>1.2 - O Amor vai às compras: <i>Senhora</i> e a regeneração da pessoa</b>	<b>33</b>
<b>O Romance</b>	<b>33</b>
<b>As relações íntimas e o amor</b>	<b>39</b>
<b>Capítulo 2 - Da família: <i>Dom Casmurro</i> e a crise do casal amoroso</b>	<b>57</b>
<b>2.1 - Destronando o amor: <i>Dom Casmurro</i> e o problema do indivíduo moderno em contexto patriarcal</b>	<b>58</b>
<b>O Romance</b>	<b>58</b>
<b>As relações íntimas e o amor</b>	<b>60</b>
<b>Capítulo 3 – Amor e família no Brasil</b>	<b>83</b>
<b>Considerações finais</b>	<b>128</b>
<b>Referência Bibliográficas</b>	<b>138</b>

## Introdução

Esta dissertação versa sobre as representações de amor que se disseminaram por meio de três romances no Brasil durante o século XIX: *A Moreninha* (1844) de Joaquim Manuel de Macedo, *Senhora* (1875) de José de Alencar e *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis, buscando compreender como estas três narrativas relacionaram a idéia de um amor baseado em escolhas individuais e a sociedade brasileira oitocentista, tradicionalmente familista. O amor é uma noção que, no senso comum, se refere a um “sentimento”, podendo ser entendido também como relações sociais que envolveriam, predominantemente, fatores afetivos. Mas, por outro lado, o amor é uma construção social, com significados variáveis histórica e culturalmente, sendo que, como “sentimento”, talvez seja uma das relações sociais mais naturalizadas na sociedade contemporânea. Pode-se argumentar que uma das formas de recuperar a condição de construto social do amor - inclusive elucidando sua dimensão processual -, é investigar as narrativas desenvolvidas ao longo do tempo sobre ele. Daí o recurso aos romances para a sua investigação não ser aleatório.

Considerando que as diferentes representações sobre o amor nos romances estão relacionadas com distintos modelos de subjetividade, as perguntas gerais que norteiam esta dissertação são: Que representações do amor estão sendo disseminadas nos romances? Quais são as concepções dominantes? Quais são as noções concorrentes? Como estas formulações se relacionam com a organização da sociedade que estava em processo de modificação? Como se dá a codificação da intimidade na sociedade do século XIX? Deste modo, pretendo comparar os modos como o amor é experimentado pelas diferentes personagens dos três romances escolhidos, tentando perceber possíveis relações e tensões entre elas.

Como Niklas Luhmann (1991), compreendemos que a literatura teve papel fundamental na fixação, codificação e disseminação entre os leitores<sup>1</sup> dos comportamentos associados à vida íntima e aos relacionamentos amorosos que estavam em ação na sociedade. O que torna as reflexões de Luhmann sobre literatura e amor particularmente importantes é a sua visão sobre a modernidade. O autor não considera

<sup>1</sup> Há de se considerar, no entanto, o pequeno número de letrados na sociedade brasileira oitocentista, presentes, em significativa maioria, entre os membros da elite. No entanto, como aponta Meyer (1996), era comum o empréstimo de jornais e outras literaturas. Por outro lado, era hábito, entre as classes mais altas, ler para a família, como lembra um de nossos principais romancistas, José de Alencar (2005) e como é demonstrado nos romances *Senhora* e *Dom Casmurro* que narram situações de leitura coletiva. Assim, ainda que não lidos diretamente, a literatura não deixava de ser “lida”, experimentada pelos ouvintes.

que a sociedade moderna seja, prioritariamente, uma sociedade de relações impessoais, concepção somente compatível, para ele, com análises que tomam a sociedade moderna centralmente por seu sistema econômico. Luhmann entende que o que caracteriza a sociedade moderna é também, além deste aumento da possibilidade de estabelecer relações impessoais, exatamente o seu oposto: a capacidade de fornecer aos indivíduos a concretização de relações pessoalizadas cada vez mais “intensivas” onde um “maior número de características individuais e particulares da pessoa ou em princípio todas as características de uma pessoa individual sejam significativas”<sup>2</sup>.

É necessário enfatizar que, para Luhmann, o amor não é um sentimento, mas um meio de comunicação que permite a troca de informações sobre o íntimo dos sistemas psíquicos, os indivíduos. As características pessoais que virão a ser comunicadas são a visão particularizada de mundo que cada um dos indivíduos possui e que compõem o *seu íntimo*. Na sociedade moderna, onde as relações impessoais e pessoais se intensificam, encontramos a dupla necessidade dos sistemas psíquicos em manter relações onde este íntimo é preservado e outras onde aquelas informações são as mais relevantes. Esta importância dada à comunicação do íntimo ocorre porque os sistemas psíquicos querem ver suas informações pessoais confirmadas no mundo. Para que tal processo aconteça, um *outro* particular é solicitado para fazer tal confirmação. No entanto, trata-se de um problema, pois uma grande dificuldade está em este outro processar tal confirmação, pois, a princípio, esta visão de mundo é particular, muito diferenciada das demais, logo não óbvia para o interlocutor<sup>3</sup>. O meio amor funcionaria codificando estas visões de mundo altamente pessoalizadas e permitiria sua comunicação improvável<sup>4</sup>, evitando que os sistemas psíquicos, diante da dificuldade, desistam de comunicar antes mesmo de tentarem. Com estas noções, Luhmann produz uma teoria particular sobre o amor e sua relação com a sociedade moderna, não destacando o amor da sociedade como se ele fosse uma criação particular de cada indivíduo, mas revelando a necessária associação do amor a ela, que o utilizaria como um meio de se manter a si mesma e, ao mesmo tempo, de permanecer conectada aos sistemas psíquicos. Noutras palavras, o amor não destaca os indivíduos da sociedade, mas é o que a ajuda a mantê-los unidos a ela.

A hipótese geral da dissertação é que concomitantemente às alterações que se processavam na vida íntima da sociedade brasileira oitocentista, noções concorrentes de

---

<sup>2</sup> LUHMANN, 1991: 12.

<sup>3</sup> Embora a transmissão de nenhuma informação seja óbvia na comunicação.

<sup>4</sup> Mais improvável exatamente por ser muito pessoal.

amor e possibilidades de se constituir o campo dos afetos estavam sendo ensaiadas também nos romances brasileiros do século XIX. Estas concepções estão majoritariamente relacionadas à ascensão de modelos de relações afetivas centradas no amor, relações onde o sentimento passa a ser requisito para a efetivação do matrimônio. No Brasil do século XIX, formas alternativas de relacionamento amoroso estavam sendo ensaiadas nas narrativas, envolvendo novos modelos de constituição de casais formados mais independentemente, resultado da redução da autoridade do patriarca, da redistribuição de poder dentro da família e do afastamento da parentela extensa que tinha papel fundamental na constituição do íntimo, especialmente entre as classes abastadas. Ocorre, deste modo, um processo de reorientação dos valores onde a literatura, que vinha crescendo em organização e importância em nossa sociedade, possui papel fundamental. Como ressalta Candido (2006), é no século XIX que a literatura no Brasil alcança uma melhor organização, sistematizando-se autores, público e obras<sup>5</sup>. Pode-se lembrar ainda, a partir das reflexões de Freyre (2006b), que romances "dissolutos" participaram desta mudança, posto que apresentavam padrões que se distinguiam da prática, onde a decisão sobre os matrimônios dos jovens era conduzida, prioritariamente, pelo patriarca. Estes romances representariam as "más influencias" das novas gerações, pois apresentariam novos modelos de comportamentos<sup>6</sup>, subjetividade e afeto para homens e mulheres. Estas narrativas se inseririam, por outro lado, em um projeto mais amplo de redefinição da família<sup>7</sup>.

Mas ainda que muitas mudanças tenham se processado no campo dos afetos, acreditamos que as novas formulações apresentadas por esta literatura de ficção não conseguem, até aquele momento, resolver a relação tensa que estabelecem com a ainda principal instituição social da sociedade brasileira da época, a família extensa e, mais especificamente, com algumas de suas manifestações mais importantes, a autoridade e o poder do proprietário. Porém, o fato mesmo de estes romances terem por tema relações

---

<sup>5</sup> Lajolo e Zilberman (2002) destacam o impacto que a liberação da imprensa régia para documentos não oficiais e, posteriormente, da permissão do funcionamento de impressões particulares produziu em nosso sistema literário.

<sup>6</sup> Freyre (2006b) lembra que José de Alencar foi acusado por criar, em seus romances, personagens femininas cujos comportamentos não eram apropriados. Eram as "tendências românticas" que faziam com que as moças fugissem com seus amados. "Os romances de José de Alencar, por exemplo, com 'certas cenas pouco desnudadas' e certos 'perfis de mulheres altivas e caprichosas [...] que podem seduzir a uma jovem inexperiente, levando a querer imitar esses tipos inconvenientes na vida real'" (FREYRE, 2006b: 249).

<sup>7</sup> Muricy (1988) mostra como os primeiros romances de Machado de Assis possuíam narrativas condizentes com as considerações médicas sobre a família que se disseminaram durante o século XIX. Augusti (1998) revela o caráter pedagógico dos romances de Macedo, onde ideais de mulher e esposa eram indicados por meio das narrativas.

conjugais cuja base é o amor, pode ser revelador de um esforço em apresentar uma proposta de renovação para a esfera do íntimo. E, à medida que o romance se afirma como forma e se aperfeiçoa esteticamente – evolução que pode ser percebida pela perda do tom didático dos primeiros romances brasileiros<sup>8</sup> -, o papel da família como componente essencial nas tomadas de decisão sobre as relações íntimas passa a ser problematizado e acentua-se a tensão entre amor e família.

Muitos romances do período tratam de amor e vida íntima. Volobuef (1999) ressalta como a “trama ou fábula do romance romântico no Brasil (...) é, em sua esmagadora maioria, uma história de amor”<sup>9</sup>. Alguns elementos, contudo, tornam *A Moreninha*, *Senhora* e *Dom Casmurro*, romances particularmente relevantes para a análise proposta: nenhum dos romances parte do pressuposto “as pessoas amam”, como se o amor fosse algo óbvio<sup>10</sup>, mas tentam ressaltar a viabilidade do sentimento como integrante e mesmo fundamento das relações afetivas. Os três romances associam amor e casamento e afirmam, desta forma, o amor como uma possível base ou fundamento das uniões matrimoniais. Por outro lado, problematizam, em diferentes níveis, a legitimidade de interesses extra-amorosos no estabelecimento dos casamentos, como a valorização do dote ou outros critérios ligados à estratificação social<sup>11</sup>.

Os romances tratam em específico do nascimento e desenvolvimento do primeiro amor das personagens, e embora difiram profundamente em termos estéticos, estas narrativas são paradigmáticas na história literária brasileira. *A Moreninha* é considerado nosso primeiro romance<sup>12</sup>, sendo que sua escolha se justifica especialmente

<sup>8</sup> Lajolo e Zilberman (2002), Augusti (1998) e Cardoso (2008) ressaltam como a estrutura narrativa nos romances de Macedo revela um esforço em conduzir o leitor pelo texto, instruindo este leitor dentro do jovem romance brasileiro. Esta técnica foi adotada por diversos autores posteriormente e buscava conquistar a confiança do leitor e, ao mesmo tempo, aproximá-lo da narrativa por meio de uma postura amigável, conselheira e adúladora. Este recurso, segundo Seixas (2004) e Cardoso (2008), justifica a extrema confiança que dotamos aos narradores que vieram depois, como o Dom Casmurro, narrador do romance de Machado de Assis. Para Gledson (1999), “esse deleite e essa comoção [causadas pelo livro *Dom Casmurro*] também fazem parte do plano de Machado e podem anuviar o julgamento [da obra]” (GLEDSON, 1999: 19). A narrativa, iniciada com uma história de amor, só posteriormente inclui o ciúme e as acusações, distraindo o leitor que “sem compreender de todo o que está ocorrendo, ou aonde está sendo conduzido (...) quando começa a perceber, já perdeu a capacidade para julgar como observador imparcial” (*Ibidem*: 26).

<sup>9</sup> VOLOBUEF, 1999: 253. Candido (2006) também destaca o esforço da literatura brasileira do período em exaltar o sentimento.

<sup>10</sup> Como ver-se-á nas análises, para alguns dos autores é possível que amor esteja nas pessoas, seja parte delas, mas que elas não amem, não sintam o amor.

<sup>11</sup> Segundo Luhmann (1991), a desvalorização de critérios associados à posição social é condição central para a transformação do amor em código das relações íntimas na modernidade, para a autonomia do mesmo.

<sup>12</sup> Há algumas divergências sobre esse tema, alguns autores considerando *O Filho do pescador* de Teixeira e Souza, lançado um ano antes, nosso primeiro romance. Candido (2006) argumenta que é com Macedo, contudo, que temos “as primeiras obras apreciáveis pela coerência e execução” (CANDIDO, 2006: 439).

porque este livro fornece algumas das principais convenções temáticas e formais do gênero para os romances seguintes<sup>13</sup>. Alencar inicia o processo de refinamento da forma romance e também das personagens, que se tornam mais interiorizadas ou psicologizadas a partir de sua obra<sup>14</sup>. Por esta razão, diferente de Macedo, Alencar produz romances onde os obstáculos amorosos se tornam mais definidos<sup>15</sup>: é *Senhora* que apresenta uma crítica melhor sistematizada à sociedade do período, valorizadora dos relacionamentos de conveniência<sup>16</sup>. *Dom Casmurro*, por sua vez, está entre os principais romances de Machado de Assis e é nele que a possibilidade do amor constituir fundamento das relações afetivas é tratada mais a fundo, pois acentuam-se os conflitos entre o sentimento e as ações das personagens. *Dom Casmurro* é ainda um dos romances que representam a maturidade da forma romance no Brasil, pois Machado de Assis “é herdeiro de Macedo, Manuel Antonio, Alencar, que foram no romance seus mestres e inspiradores”<sup>17</sup>. Nele, ressalta-se o desnível entre a importância do amor e da posição social dos amantes. Revela ainda, como demonstra Venancio Filho (2000), a tensão entre o amor, que exige a distância da família, e a grande importância da mesma na constituição da vida afetiva dos indivíduos.

Na dissertação, irei, primeiramente desenhar um mapa das representações de amor a partir dos romances, procurando responder à questão sobre o que é o amor - ou quais são suas possibilidades – para a semântica brasileira do século XIX. Desafio

---

<sup>13</sup> Cardoso (2008) destaca como Macedo teve papel central na formação do leitor no Brasil, apresentando o tipo de narrativa que seria seguida amplamente nos anos seguintes e cujo elemento principal é a confiança do leitor em um narrador que cria um ambiente intimista e receptivo. Esta influência não se dá, contudo, apenas no que se refere aos aspectos formais. Em *Como e porque sou romancista*, Alencar lembra ainda a influência que o sucesso do romance *A Moreninha* teve sobre sua carreira como escritor.

<sup>14</sup> Candido (2006) e Cardoso (2008) ressaltam a influência que o autor teve na concepção das personagens mais psicologizadas que viriam a ser fundamentais para Machado de Assis, tendo dado um passo fundamental na exploração das motivações inconscientes dos mesmos.

<sup>15</sup> Candido (2006) destaca que faltou a Macedo “gosto ou força, para integrar esses elementos num sistema expressivo capaz de nos transportar, apresentando personagens carregados daquela densidade que veremos nalguns de Alencar, antes que surgisse a galeria de Machado de Assis” (CANDIDO, 2006: 461).

<sup>16</sup> De acordo com Candido (2006), “a vida comercial e seu reflexo nas relações domésticas e amorosas (...), temas essenciais para compreender a época”, encontrarão, em Alencar e Machado, a integração que não ocorrera em Macedo. Para o autor, o desnível revelado no conflito entre o dinheiro e o casamento por amor é um dos temas fundamentais em Alencar, fator que se revela por meio da posição social distinta das personagens. Segundo Candido, esta “diferença de condições sociais é uma das molas da ficção de Alencar, correspondendo-lhe, no terreno psicológico, uma diferença de disposições e comportamentos, que é a essência do seu processo narrativo (...), [de modo que] se nos lembramos do conflito em *Senhora*, do grande amor de Aurélia com a vergonhosa transação que põe Fernando à sua mercê, veremos que os seus melhores livros são aqueles em que o conflito é máximo.” (CANDIDO, 2006: 542/3). Já Volobuef (1999) lembra que os romances românticos denunciavam com frequência os casamentos de conveniência e “é em *Senhora* (Alencar) que ele se torna a verdadeira espinha dorsal do texto.” (VOLOBUEF, 1999: 285). O amor deve ser romântico e santificado, sendo que esta idéia apareceria repetidas vezes nos romances porque, para a autora, “essas repetições criam uma contraposição – irônica e crítica – ao casamento de conveniência, que é o ponto central do romance.” (*Ibidem*: 282).

<sup>17</sup>CANDIDO, 2006: 437.

central da dissertação é desenvolver este mapa do amor nos romances, de modo a conhecer como o sentimento foi compreendido e produzir uma pequena história do amor no Brasil oitocentista. A análise partirá de uma distinção presente nos três romances escolhidos, a diferença entre o amor virtuoso, constante e único, e o amor infiel, volúvel e permutável<sup>18</sup>, que corresponderiam às relações baseadas no afeto e fundamentadas em interesses externos, respectivamente. Estas duas direções serão discutidas a partir de dois pontos principais: a) a concepção hegemônica de amor ou que se quer instituir; e b) as visões alternativas de amor que, em alguns momentos, identificam-se com os obstáculos que o sentimento tem que enfrentar. As discussões também têm como elemento central a relação entre família e amor, variável onde se revelam algumas das principais tensões formuladas nos romances.

Esta distinção é resultante da análise das diferentes vozes que compõem as narrativas. Como ressalta Culler (2000), todo enredo é apresentado a partir do ponto de vista de uma das personagens ou do narrador, podendo variar no decorrer da história. O foco narrativo se altera, modificando a apresentação do texto. Uma consequência desta variação é a de que se torna fundamental, para uma boa análise, saber qual discurso é escolhido e em que momento. Com base nestas observações, leremos as concepções que narrador, protagonistas e personagens secundárias apresentam, de modo a estabelecer um quadro com as representações deste amor que aqui se pretende avaliar. Tomarei as narrativas separadamente a fim de tornar mais evidente as posições das diferentes personagens, contrastando-as umas com as outras. Concomitantemente, serão inseridas comparações entre os romances, visando abordá-los ainda como um conjunto de idéias presentes no período, buscando então, captar, mudanças e permanências no tempo. Assim, não apenas serão comparados personagens texto a texto, cada um dos mundos<sup>19</sup> destes romances, como também serão feitas algumas referências comparativas entre os três textos. Decorrente desta forma de olhar o texto, considera-se que Augusto pode experimentar o amor diferentemente de Carolina, ambos protagonistas do mesmo romance, *A Moreninha*, mas ainda entendê-lo distintamente de Leopoldo, também personagem deste romance. Mas podem ainda conceber as relações afetivas como

---

<sup>18</sup> Estes pólos de ação não devem, entretanto, ser compreendidos de forma rigidamente oposta e sim como modelos de comportamentos viáveis àqueles que empreendem relações amorosas.

<sup>19</sup> Toda narrativa possui elementos estruturais básicos que participam em sua composição. De acordo com Candido (2004a), quando o autor é capaz de manipular estes elementos de modo eficaz, um mundo se desenvolve dentro da obra, independente de haver coerência com a realidade. Para o autor, uma análise literária deve compreender os fatores externos à obra, mas nunca deixar de avaliar este mundo próprio da narrativa.

Fernando Seixas ou José Dias, protagonista de *Senhora* e personagem secundária de *Dom Casmurro*, respectivamente. Partindo das variadas maneiras que as personagens compreendem o amor, este procedimento abre margem para que formas semelhantes de sentir sejam resultantes de vivências muito distintas, mas também que diferentes comportamentos amorosos sejam provenientes de experiências comuns, ampliando consideravelmente as vias de análise. Esta metodologia segue a proposta de Niklas Luhmann (1991), para quem “o significado da análise funcional está na pesquisa comparada que relaciona entre si várias causas possíveis de um mesmo efeito ou vários efeitos possíveis de uma mesma causa, descobrindo novas possibilidades na relação entre fenômenos sociais e tratando causas e efeitos como simples variáveis intermutáveis, não como estruturas ‘ontológicas’”<sup>20</sup>.

Esta reflexão de Luhmann me remete para uma última observação preliminar relativa ao próprio gênero romance e sua pretensão de realismo. Utilizarei como referência para essa discussão as sugestões sobre a forma romance de Ian Watt (1996), para quem a questão básica para entender o romance é o realismo, compreendido como uma maneira específica de, literariamente, se apresentar a vida. Segundo Watt, o século XVIII é palco de uma transformação muito importante, pois neste momento ocorre um aumento significativo na valorização da percepção individual de mundo, da unicidade da experiência do sujeito, da originalidade, sendo que os grandes conceitos universais imutáveis que até aquele momento regiam o pensamento Ocidental foram relegados a segundo plano. O romance está inserido neste novo contexto onde o mundo deixa de ser percebido como um espaço unificado como na Idade Média e passa a ser concebido como provido de particularidades, onde pessoas específicas se encontram definidas por experiências e vivências particularizadas. A forma romance adota a percepção individual do autor, de modo que suas concepções sobre as condutas possíveis para as personagens tornam-se relevantes. Mas esta mudança exige recursos narrativos específicos, como definições detalhadas de tempo e espaço, das propriedades dos ambientes, das personagens. As personagens deixam de ser tipos universais e tornam-se pessoas com nomes próprios, memória e história de vida onde o passado define o presente.

A pretensão do romance é, assim, elaborar um relato completo e autêntico das experiências individuais por meio dos procedimentos narrativos, se concentrando nos detalhes e descrições com o objetivo de imitar a vida, identificando e apresentando seus

---

<sup>20</sup> Ver “Nota de Apresentação” In: LUHMANN, 1991.

particulares. Por estas características, o gênero romance é particularmente apropriado para os objetivos desta dissertação. É importante ressaltar, no entanto, que afirmar que uma literatura é realista não significa dizer que ela reflete a sociedade, que é uma cópia fiel. Como ressaltava Candido (2004a), “o sentimento da realidade na ficção pressupõe o dado real mas não depende dele”<sup>21</sup>. O realismo é um recurso estético, uma forma de recriar, na literatura de ficção, alguns dos princípios gerais que organizam a sociedade. No entanto, esta recriação não é igual à sociedade, é um mundo em si mesma. Para Luhmann (1991), a literatura, além de estabelecer esta relação com os elementos da sociedade, também constitui a mesma, na medida em que codifica, fixa e dissemina comportamentos.

É necessário ressaltar ainda que utilizar romances como objetos de estudo a fim de compreender as sociedades do passado exige um esforço de distanciamento semelhante ao de um antropólogo com seu objeto de estudo, sendo ele uma sociedade estranha ou sua própria sociedade. Como ressaltava Darnton (1996), interrogar textos literários apresenta algumas dificuldades parecidas com a de uma entrevista direta com um nativo, pois assim como o texto, uma conversa com o informante possui silêncios e lacunas muitas vezes intransponíveis. Por outro lado, é necessário não confundir a sociedade que se estuda com aquela em que o pesquisador está inserido, pois as mentalidades que produzem materiais na sociedade brasileira do século XIX não são idênticas às da sociedade atual simplesmente porque são brasileiras. Conseqüentemente, deve-se ter cuidado e evitar analisar os textos como se houvesse uma identidade, como se as sociedades do século XIX e atuais pudessem ser compreendidas como um “nós”. Como aponta Facina (2004), “interpretar um determinado fenômeno histórico é reconstruir a teia de significados que o produziu, o que depende da imersão do historiador em seu campo, onde os seus informantes ‘falam’” através dos textos<sup>22</sup>. Deste modo, o pesquisador que trabalha com textos deve produzir este “efeito de estranhamento”, a fim de captar os diferentes discursos presentes em seu objeto.

O amor e a família serão temas centrais da análise desta dissertação. Como *A Moreninha* e *Senhora* se assemelham no esforço em tratar o amor mais autonomamente e distanciar a família do casal, analisei estes romances conjuntamente no primeiro capítulo. A mudança no *status* da família que ocorre em *Dom Casmurro* provoca alterações na forma como o amor é apresentado. Se nos romances de Macedo e Alencar,

---

<sup>21</sup> CANDIDO, 2004a: 39.

<sup>22</sup> FACINA, 2004: 18.

a família, por meio de recursos narrativos, é excluída da narrativa e os protagonistas, embora não sejam indivíduos completamente autônomos, não estão submetidos à autoridade patriarcal, no romance de Machado de Assis, a família aparece como lócus central dos acontecimentos e as personagens, ainda que individualizadas e psicologizadas, estão completamente atadas à lógica de dominação pessoal. O capítulo 2 discute o romance de Machado de Assis e esta transformação, dando especial ênfase ao diálogo que se estabelece entre amor e família. No último capítulo, farei uma comparação entre os romances, enfatizando as semelhanças e diferenças entre eles no que concerne a estes dois temas fundamentais. Associarei ainda estas análises com as reflexões sobre o movimento romântico e a sociedade brasileira do século XIX. Desta forma, o capítulo 1 da dissertação versará sobre os modos de ler o amor que aparecem em *Macedo e Alencar*. O capítulo 2 discutirá o amor em *Dom Casmurro* e a relação peculiar estabelecida, neste romance, entre o amor e a família. Por fim, no capítulo 3, uma comparação será feita entre os três romances.

## **1 – Do amor: A Moreninha, Senhora e as primeiras definições do sentimento**

Como destacado, uma distinção geral funciona como princípio norteador nas narrativas: a diferença entre amor virtuoso e amor interessado. A hipótese que destacarei no primeiro capítulo é que esta divisão tem por objetivo fundamentar e justificar as relações afetivo-sexuais baseadas no amor, no afeto mútuo entre os amantes, em detrimento das relações de conveniência ou que envolvem interesses estranhos ao amor, como o desejo de ascensão social ou a vontade da família. Com base em evidências textuais, discorrerei, neste capítulo, acerca das concepções hegemônicas de amor e das visões alternativas sobre as relações amorosas em *A Moreninha* e *Senhora*, reencontrando frequentemente a distinção acima mencionada, de forma a mapear as noções em torno do amor e do íntimo.

### **1.1 - Amores Volúveis: A Moreninha e o ponto inicial**

*“Assim como o grito tem o eco, a flor o aroma e a dor o gemido, tem o amor o suspiro; ah! o amor é demoninho que não pede para entrar no coração da gente e, hóspede quase sempre importuno, por pior trato que se lhe dê, não desconfia, não se despede, vai-se colocando e deixando ficar, sem vergonha nenhuma, faz-se dono da casa alheia, toma conta de todas as ações, leva o seu domínio muito cedo aos olhos, e às vezes dá tais saltos no coração, que chega a ir encarapitar-se no juízo; e então, adeus minhas encomendas!...”*

Narrador no romance *A Moreninha*

## **O Romance**

*A Moreninha* narra a história de Augusto e Carolina, dois jovens que se conhecem em uma ilha próxima ao Rio de Janeiro. O rapaz é estudante e amigo do irmão da moça, Filipe. Augusto e Filipe e mais dois outros amigos apostam que Augusto, jovem conhecido por não amar nenhuma moça por mais de três dias, não conseguirá voltar da ilha sem estar apaixonado, devido aos encantos das moças que estarão em uma festa que lá acontecerá. Augusto aposta que não se apaixonará. Na ilha, conhece a avó e a irmã de Filipe, Carolina, moça que, a princípio, julga desagradável e feia. No texto, percebemos a alteração dos sentimentos do rapaz com relação à moça e a sua postura para com o amor. Se, no início da narrativa, Augusto é considerado inconstante por gostar de todas as jovens, vemos que suas atenções, aos poucos, passam a se centralizar em Carolina. Sabemos, posteriormente, as razões da volubilidade de Augusto, consequência de freqüentes decepções amorosas, até que finalmente

descobrimos sobre seu caso de amor de infância, onde se casa<sup>23</sup> com uma menina caridosa, de espírito puro e nobre que conhece na praia. Embora a narrativa enfatize as mudanças que ocorrem com Augusto, sabemos que também cresce o interesse da moça pelo rapaz. Quando ele volta ao Rio de Janeiro, sofre com a distância de Carolina e com a incerteza sobre se ela também o ama. O mesmo se dá com ela que deixa de ser a menina faceira de sempre e se torna abatida. O rapaz tem problemas com os estudos. O pai descobre sobre sua paixão e decide impedi-lo de ver Carolina. O jovem adocece, fica melancólico e o pai, temeroso de perder seu único filho, cede, deixando-o casar com a moça. Carolina, no entanto, questiona a sinceridade do rapaz, pois diz não poder acreditar em um moço que prometeu fidelidade a uma outra menina e que, agora, jura-lhe amor. A história termina com a descoberta de que Carolina é mesma menina que Augusto conheceu na praia e com o noivado dos dois. No fim, o rapaz declara que será o autor do romance sobre este caso de amor.

Grande parte dos críticos considera o romance *A Moreninha* uma narrativa pouco complexa, onde costumes da época são registrados por um autor cuja maior preocupação é retratar, de modo fiel, a realidade que o cerca. Para eles, o autor não se preocupou em analisar criticamente as condutas e a sociedade de seu tempo<sup>24</sup>. Esta simplicidade narrativa, segundo Martins (1977-78), corresponderia às necessidades de uma nação que se constituía e que esperava encontrar, na literatura, uma forma de evasão. Na época de seu lançamento, contudo, o romance foi muito bem recebido, como indica Augusti (1998), dado que se considerava que cumpria o papel moralizante que um romance deveria ter<sup>25</sup> e porque respondia aos anseios dos brasileiros que aguardavam a ascensão de uma literatura nacional.

Macedo busca informar sobre os possíveis tipos presentes na sociedade, mas não usa o romance para fazer críticas profundas a seus comportamentos, não articula os elementos da realidade de modo a constituir um “esqueleto de sustentação” para o

---

<sup>23</sup> O casamento é uma benção dada por um moribundo, um homem doente e com fome que as crianças ajudam. Para o velho, “a virtude se deve ajuntar”. Nesta união, eles juram constância e fidelidade um ao outro.

<sup>24</sup> Coutinho (1986) associa o sucesso de Macedo a seu realismo. No entanto, este realismo é “superficial” – não busca criticar, apenas descrever - e restrito à visão de um homem de classe média urbana. Suas personagens “não passam de simples transcrições da realidade, sem uma análise que empreste profundidade aos seus sentimentos pessoais ou à sua condição social” (COUTINHO, 1986: 248). Não há preocupação em apreender o processo social, mas apenas registrar os aspectos cotidianos da sociedade e fixar algumas formas de vida, como a da mulher. É o pequeno realismo de que fala Candido (2006).

<sup>25</sup> Além dos críticos do século XIX, Augusti inclui Antonio Candido e José Veríssimo, ambos críticos do século XX, entre os autores que concebiam os romances de Macedo como moralizantes. A autora conclui que os romances de Macedo de fato teriam esta faceta moralizadora devido ao modo como o próprio romance era concebido na época.

enredo, construindo-o “segundo o ritmo geral da sociedade”<sup>26</sup>. As personagens do romance são pouco individualizadas e seus principais objetivos são estudar e galantear, para os homens, e galantear e conseguir um noivo, para as mulheres. Suas personagens são tipos e, para Cardoso (2008), haveria uma relação entre cada um destes tipos representados pelas diferentes personagens e os movimentos literários romântico e clássico. A estes movimentos, por sua vez, estariam relacionados padrões de ação, modos de ser, inclusive os modos de ser afetivos. Joaquina, por exemplo, é a moça pálida, logo romântica e muito exigente, que obriga o namorado a provar seu amor constantemente por meio de cartas de amor. Ademais, faz com que o rapaz se comporte segundo suas concepções, como ocorre quando o obriga a fumar apenas charutos nacionais<sup>27</sup>. Entre rapazes e moças apenas o mundo de conquistas amorosas, pois, isolados na encantadora ilha, outras preocupações deixam de ser importantes: é como se, temporariamente, a realidade fosse suspensa<sup>28</sup>. Esta rotina de galanteria parece obrigatória a todos aqueles que querem encontrar um par, fim que não deve ser confundido com o anseio por uma relação fundamentada no amor. Nenhuma das personagens parece esperar um amor como um acontecimento para a vida, como se o amor não estivesse entre suas expectativas possíveis<sup>29</sup>. O que há é, por um lado, vaidade, pois as moças esperam ser admiradas e inesquecíveis e os rapazes, por outro, esperam ser correspondidos e “premiados” com beijos e carinhos.

### **As relações íntimas e o amor**

A concepção de amor do narrador parece ser diferente daquela sugerida por quase todas as personagens, não se aliando a nenhuma delas, mas se conduzindo individualmente e, de certa forma, de modo traiçoeiro. Assim, mesmo o foco narrativo estando em Augusto, não é o amor romântico e idealizado deste, ou o clássico de Fabrício, ou ainda o interessado das moças, que prevalecem, mas algo entre uma entidade mística, um “demoninho” e um menino travesso, sendo ainda associado à

<sup>26</sup> Seguir o ritmo da sociedade não deve ser compreendido como buscar proceder, nos romances, uma duplicação da realidade.

<sup>27</sup> Por meio desta personagem, associa-se ao tipo romântico uma das principais características do movimento, o nacionalismo.

<sup>28</sup> Cardoso (2008) ressalta como a posição da ilha entre a cidade e a natureza permite uma suspensão das preocupações com o dinheiro e com as normas de conduta comuns à corte e abre espaço para um ambiente amplamente regado pelo sentimento. “The garden was a favorite metaphor for sentimental intimacy, and its presence is also central in the utopian sentimental community of Clarens in *La nouvelle Héloïse*” (CARDOSO, 2008: 70).

<sup>29</sup> O que se quer ressaltar é que não há falas como “Só queria ser amada” ou algo semelhante. Mas há “- Quem me dera já casar...”, frase de Dona Clementina (MACEDO, 2003: 75) ou “(...) eu sempre acho muito mais apreciável sorver os beijos voluptuosos por entre os postigos de uma janela, do que sorvê-los em sonhos e acordar com água na boca” (*Ibidem*: 21).

benção de um moribundo e ao líquido encantado de uma fonte mágica. Estas facetas do sentimento, que fazem com que ele possa ser caracterizado como desconhecido e incontrolável, parecem querer justificar o amor como base das relações afetivas e assinalar a que *tipo* de pessoa e de comportamentos se associa<sup>30</sup>.

O narrador que dá orientações para a leitura do texto também nos informa sobre este amor que não é compreendido por nenhuma das personagens. Esta falta de compreensão se revela quando percebemos que as sensações, os prazeres e dores decorrentes do amor aparecem antes da consciência das personagens de que estão amando de veras. O amor como um afeto mútuo que condiciona a união não é, na narrativa, noção comum e cotidiana, diferentemente do casamento e das conquistas amorosas. O amor é destinado a pessoas específicas e é capaz de transformar os amantes, ainda que seja estranho mesmo para eles. Sendo um romance fundador, pode-se sugerir que a narrativa pretende apresentar esta novidade aos jovens brasileiros que só conheciam o amor por meio de narrativas – e de personagens – estrangeiras. Afirmando este “amor para os jovens brasileiros”, envolve-o em uma aura mística, a dos filtros mágicos e ilhas encantadas e, da mesma maneira que apresenta o amor aos brasileiros, também assinala o tipo de amante que deve ser valorizado: jovens de comportamentos virtuosos, que possuem condutas incomuns – Carolina é sincera e não age afetadamente em suas conquistas amorosas, como o fazem suas primas, e Augusto é sensível ao verdadeiro amor -, modos de ser que se opõem aos comportamentos galante e infiel que representariam relações sem amor. Diferentemente daquilo que ocorre na vida dos virtuosos protagonistas, não é óbvia a associação entre casamento, amor e desejo, elementos que aparecem desconectados nas relações íntimas do restante das personagens.

O amor virtuoso no romance corresponde à relação dos protagonistas, identificando-se com as virtudes que representam. Para o moribundo que casa os dois quando crianças, a “virtude se deve ajuntar”. Como indica Ribeiro (1987), Carolina é “travessa, traquinas, irreverente quando necessário aparentemente irresponsável, mas no fundo com perfeito sentido de justiça, da obediência e da gratidão; à primeira vista uma imatura, desinteressada ou desconfiada do amor, mas na realidade sabendo muito bem o que quer em matéria de compromisso sentimental e matrimonial, e com rara capacidade

---

<sup>30</sup> O tipo de mulher merecedora do amor, no romance, é a mulher morena brasileira, jovem e virtuosa (pura, inocente, caridosa): mulheres como Carolina. O mesmo vale para os rapazes. O amor é para os homens que sabem apreciar o verdadeiro amor e que são altruístas e bons como Augusto.

de amar com todas as forças de seu ser”<sup>31</sup>. A moça encanta a todos os convidados da recepção promovida por sua avó, como já o fazia com os habitantes da ilha<sup>32</sup>, seduzindo-os com sua alegria. Augusto, por sua vez, mostra ser um rapaz solidário com a família pobre do velho doente, sabe apreciar o amor de Joanhina e ajuda Carolina a cuidar de sua ama-de-leite. O rapaz esteve, temporariamente, fora do caminho “correto” em sua vida amorosa, mas é reorientado por meio do contato com Carolina, como veremos mais detalhadamente a seguir. Segundo Cardoso (2008), é típico das narrativas sentimentais este contágio da virtude, os amantes se tornando idênticos por simpatia.

A fim de compreender a relação entre a virtude e as personagens, é necessário apresentá-las em suas particularidades, demonstrando ainda os comportamentos amorosos das outras personagens e que conformariam o tipo de amor não virtuoso. Já nos primeiros capítulos conhecemos os caracteres gerais que as compõem. Por um lado, jovens estudantes que embora estejam no mesmo grupo social<sup>33</sup>, diferem em suas concepções sobre o modo de se relacionar - mas apenas no que se refere a eles mesmos, homens, pois quanto às mulheres parecem, pelo menos a princípio, concordar. Os rapazes são exemplificados nas figuras opostas de Augusto e Fabrício que representam respectivamente as personalidades românticas e clássicas<sup>34</sup> que, embora contrárias em seus ideais, se unem pelo desejo pelas moças, pela libertinagem ou pela permuta constante, às vezes empreendendo namoros simultâneos com várias moças, dando “batalha a dois e três castelos a um tempo”<sup>35</sup>. O amor para os homens está atrelado ao desejo, mas o modo como se manifesta se dá diferentemente, ainda que para ambos não signifique comprometer-se com uma moça apenas. Namoradas não são amantes eternas, únicas, mas “trastes essenciais ao estudante”, qualquer uma – desde que participe do

---

<sup>31</sup> RIBEIRO, 1987: 43.

<sup>32</sup> O encanto da ilha, a suspensão dos valores da sociedade que representa (Cardoso, 2008), é uma das facetas do contágio das virtudes de Carolina: todo o ambiente vira ela. De acordo com a narrativa, Carolina estava “acostumada desde as faixas a exercer um poder absoluto sobre todos os que a cercam” (MACEDO, 2003: 113).

<sup>33</sup> Filipe destaca que “reuniremos uma sociedade pouco numerosa, mas bem escolhida” (MACEDO, 2003: 15).

<sup>34</sup> Cardoso (2008) apresenta uma interessante leitura destas personagens, revelando a associação que a narrativa produz entre personalidades e literatura. Segundo o autor, as moças e os rapazes são lidos segundo um código literário. Suas identidades seriam construídas a partir da aderência ou oposição a este código. Carolina não é de pronto identificada, o que indicaria, para Cardoso, que “The students cannot place her under an existing literary code.” (CARDOSO, 2008: 37). Ela, a mulher brasileira, livre dos modismos da sociedade, não é romântica ou clássica, é algo distinto. A literatura é o código que orienta a leitura dos rapazes sobre as mulheres: “Social interaction, then, is seen as a game that promotes the circulation of codes – represented here by literary paradigms – and where identities are constructed according to the adherence or opposition to those codes. And these codes, these literary paradigms, are strangely eroticized, in accordance to the importance of love as a social binder in the novel.” (*Ibidem*: 40 – grifos meus).

<sup>35</sup> MACEDO, 2003: 20.

mesmo grupo social - podendo ocupar este lugar, o que ressaltaria a escassa noção de individualidade que pode ser evidenciada pelo desapego à personalidade das amantes.

O amor para os românticos está relacionado aos prazeres da imaginação, aos deleites não-sensíveis, a cartas apaixonadas onde moças “derramam suas almas”. Augusto, o jovem “ultra-romântico”, ama todas as moças porque considera que a Beleza perfeita está distribuída em todas elas, daí a mudança permanente de amada. A importância da alma deve ser lembrada: o amor deve ativar as faculdades da alma, faculdades que são ativadas pela imaginação. Daí não ser relevante a beleza física, pois é do ideal de beleza que o apaixonado romântico se alimenta, recebendo, em troca do amor ofertado, a alma da moça e não seu corpo. Mas a dimensão do desejo é clara: o mancebo fica “ardendo em chamas, [e] é elevado nas asas de seu delírio” por meio do qual se torna poeta do amor nas cartas<sup>36</sup>. O amor do tipo romântico é elitista e associado aos estudos e às artes poéticas, sendo mesmo considerado por Augusto o amor apropriado a um estudante. É, no entanto, ironizado, vulgarizado e “traduzido no código da vida amorosa dos estudantes”<sup>37</sup>, ou seja, não está voltado para discussões filosóficas e estéticas, como ocorrera no romantismo europeu. Aparece apenas como uma das possibilidades de personalidade, sendo que estas diferentes posturas, elitistas e prosaicas, refletem-se nas distintas condutas amorosas dos estudantes.

Fabício se insere entre os “ultraclássicos” e pode-se entender com essa expressão que suas ações seriam consideradas tradicionais, correntes e distintas do amor “à moderna”, dos “ultra-românticos”, como o amigo Augusto. Para ele, a imaginação não é importante nas suas relações e o amor não deve satisfazer a alma, mas seus sentidos, que seriam agradados por meio dos quitutes e dos beijos saborosos que ganha em troca de sua “assiduidade amantética”. A aparência da amada é fundamental para o amor<sup>38</sup> e o principal objetivo é o de não estabelecer compromisso, pois isto é custoso financeiramente<sup>39</sup>. É relevante destacar que embora pertença ao grupo dos rapazes

<sup>36</sup> Não é explícita a informação sobre se Augusto é adepto da sublimação do desejo físico, embora, diante das acusações que direciona ao comportamento do amigo Fabício, pareça ser um militante dos prazeres da alma. De qualquer modo, sabemos que seus pensamentos se mantêm em seu amor de infância e daí sua virtude. Suas colocações lembram as formulações romântico-platônicas e, em parte, cortesãs, da ascensão moral por meio amor e da amada/senhora inspiradora. Em realidade, no capítulo 20, Carolina se torna mestra de Augusto, ensinando-lhe a obedecer e a marcar tecidos. O rapaz, sentado a seus pés durante a lição, chama-a frequentemente de “senhora”: posição que lembra bastante a situação entre os amantes do amor cortês. Sobre as relações amor platônico, cortês e romântico em suas crenças de servidão ao feminino, ROUGEMONT, 2003.

<sup>37</sup> LAJOLO e ZILBERMAN, 2002: 92.

<sup>38</sup> O rapaz resalta sua incapacidade para imaginar. Enquanto os românticos vêem palidez em sua romântica namorada, ele percebe apenas uma moça amarela.

<sup>39</sup> Fabício tem uma preocupação constante com dinheiro, ou melhor, em economizá-lo. A importância dada por Fabício ao dinheiro é tão grande que ele chega mesmo a cogitar, ainda que ironicamente, a

“clássicos”, Fabrício não está impedido de “entabular um namoro à romântica” como o faz (afinal ele também é um estudante): vai ao teatro e escolhe uma moça qualquer, pois a beleza não importa para um romântico, para ser alvo de seu amor. Como é possível perceber, não se espera uma sensibilidade particular para se ser romântico, apenas uma disposição<sup>40</sup>, e a capacidade de compreender os códigos – idioma que o rapaz acredita dominar -, códigos que, quando não compartilhados, podem resultar em desastre, como de fato ocorre. Por não estar adaptado às exigências deste tipo de amor, acaba por se considerar em apuros, condição que indica como os ideais de romantismo eram tratados como frívolos, parte de um conhecimento adequado à elite e não como visões de mundo, concepções para a vida<sup>41</sup> – o que nos direciona mais uma vez para o caráter tipificado das personagens do romance. Pode-se afirmar então que, para os homens, há dois tipos de comportamentos afetivos que se oporiam: as concepções românticas e elitistas de Augusto e as visões comuns, tradicionais e clássicas de Fabrício. Ressalta-se, por outro lado, que há noções sobre o amor que convivem e que são tomadas diferentemente por cada uma das personagens, de modo que a mesma formulação pode compor o quadro de comportamentos comuns de uns e apenas aparecer como possibilidade de ação para outros, sendo acionada quando considerada conveniente.

Estes “apuros” referidos pelo personagem se relacionam com uma dificuldade peculiar do jovem em compreender os códigos de um tipo de amor que ele mesmo nunca tinha experimentado, mas que, de acordo com as palavras do moço, devido à “maldita *curiosidade* de rapaz!... eu quis experimentar o amor platônico”<sup>42</sup>. A carta relata a tentativa de Fabrício de namorar romanticamente. O curioso é que este empreendimento não é naturalizado ou sequer percebido como corriqueiro pela

---

possibilidade de casar com a avó de Filipe, ou melhor, com o dinheiro dela (MACEDO, 2003: 15), o que marca a importância deste fator para o matrimônio. Esta afirmação lembra ainda que o casamento com mulheres muito mais velhas não era impedido ou mesmo indesejado. No entanto, em outra passagem, o prazer da companhia de mulheres mais velhas é claramente negada: na recepção que Dona Ana oferece, Augusto procura lugar perto das moças e é convidado a sentar-se perto de uma senhora, Dona Violante, o que é considerado pelo narrador um castigo, um martírio. Nem mesmo um olhar carinhoso é desejado: “Ela lançou-lhe um olhar de bondade e proteção e ele abaixou os olhos, porque os de D. Violante são terrivelmente feios e os do estudante não se podem demorar por muito tempo sobre espelho de tal qualidade.” (MACEDO, 2003: 29).

<sup>40</sup> Cardoso (2008) ressalta como o romance trabalha as diferentes tendências comportamentais como possibilidades abertas àqueles aptos a vivenciá-las, sem eliminar nenhuma delas e apresentando ainda uma nova, a sentimental, juntamente com a nova mulher, a morena brasileira, livre e natural, desconhecida pelos códigos literários europeus.

<sup>41</sup> Lajolo e Zilberman (2002) demonstram como os ideais românticos eram vulgarizados pela elite brasileira, tratados como bens de distinção mais do que como um estilo de vida. Daí os apuros de Fabrício, que sem compreender os códigos e tratá-los como uma interessante curiosidade, acaba por encontrar-se envolvido em um relacionamento indesejado.

<sup>42</sup> MACEDO, 2003: 21 – grifo meu.

personagem, mas considerado avesso àquilo que ele entendia como algo comum, como se o rapaz estivesse fazendo-o pela primeira vez e talvez mesmo produzindo um auto-ritual de iniciação.

E é exatamente o que ele faz. Fabrício se coloca em uma situação onde acredita, segundo os aprendizados daqueles que considera românticos, estar se envolvendo em um relacionamento dentro dos moldes da “escola dos românticos”. Neste momento, ficam explícitas as diferentes concepções de amor possíveis. A partir das indicações do amigo Augusto, seu modelo em termos de romantismo, o moço parte para o teatro, locus aparentemente ideal para este tipo de aventura, a fim de colocar em prática todos os comportamentos que associa com o papel de um rapaz que anseia ter uma namorada, “*traste tão essencial ao estudante, como o chapéu com que se cobre ou o livro com que estuda*”<sup>43</sup>, conquistada à romântica. Um trecho de sua carta é essencial para a compreensão de sua percepção sobre tal relação:

Nessa noite fui para o superior; eu ia entabular um namoro romântico, e não podia ser de outro modo. Para ser tudo à romântica, consegui entrar antes de todos; (...) *Consultei com meus botões como devia principiar e concluí* que para portar-me românticamente deveria namorar alguma moça que estivesse na quarta ordem. Levantei os olhos, vi uma que olhava para o meu lado, e então pensei comigo mesmo: seja aquela!... *Não sei se é bonita ou feia, mas que importa?* Um romântico não cura dessas futilidades. Tirei, pois, da casaca o meu lenço branco, para fingir que enxugava o suor, abanar-me e enfim fazer todas essas macaquices que eu ainda ignorava que estavam condenadas pelo romantismo. Porém, ó infortúnio!... quando de novo olhei para o camarote, a moça se tinha voltado completamente para a tribuna; tossi, tomei tabaco, assoei-me, espirrei e a pequena... nem caso; parecia que o negócio com ela não era. (MACEDO, 2003: 22 – grifos meus).

Nesta passagem percebemos o quanto o rapaz se considera inexperiente neste amor dos românticos. Para ele, aqueles comportamentos que executava em nome dos apaixonados platônicos não faziam sentido (macaquices) e, em diversos momentos, ele escolhe aleatoriamente a ação seguinte, premeditando seus atos de modo pouco natural, atos que, como ele ressalta, já estavam condenados por aquela escola. A passagem mostra ainda o quanto seus sinais, seu quadro de referências, não correspondem aos da moça que não o compreende ou o ignora diante do que podemos chamar “seu atraso”, promovendo um descompasso e quase produzindo a frustração de seu objetivo

---

<sup>43</sup> *Ibidem*: 20.

galanteador<sup>44</sup> que só é salvo pela inteligência do escravo da moça que, diferente do rapaz, conhece tais conquistas à romântica. Diante da inacessibilidade da jovem, Fabrício se utiliza dos serviços do cativo, pedindo a este que leve um recado à moça onde revela sua paixão por ela. Aqui nos deparamos com uma surpresa: o escravo, diante da incapacidade do estudante em proferir um discurso romântico coerente, despreocupa Fabrício ao afirmar que “eu já sei o que se diz nessas ocasiões: o discurso fica por minha conta”<sup>45</sup>.

Mas a forma como se desenrolam esses comportamentos não é considerada amor, pois o amor em si não pode ser um comportamento calculado, mas um estado de espírito que, uma vez instalado, não se adapta à rotina, alterando o modo de ser comum do envolvido. Augusto assinala que o sentimento que declara a várias moças não é, de fato, amor<sup>46</sup>, enfatizando a diferença entre o ato de dizer que se ama e o fato de efetivamente amar. O que fica patente é que ainda que não haja personagens individualizadas, o amor provoca transformações nas pessoas, algumas paradoxais como tornar “o velho criança”<sup>47</sup>: Carolina deixa de ser a menina travessa, agitada e se torna melancólica; Augusto, o volúvel, só possui uma dama nas lembranças. O amor de que nos fala o narrador altera as pessoas – temporariamente, no caso de Carolina que volta a ser a moça feliz de antes, ou permanentemente, como ocorre com Augusto, exemplo de restabelecimento da virtude operada por meio do amor e do casamento (Cardoso, 2008)<sup>48</sup>.

Mas este amor parece ser diferente de todas as formas de amar das personagens. Para tentar verificar esta idéia, vamos nos deter nas moças por alguns momentos. Nós as

---

<sup>44</sup> Sua vontade em acreditar em tal romantismo que não conhece bem, como comprovam seus atos, mas que de muito ouviu falar, chega a provocar invocações simbólicas que considera inegáveis: ao passar em frente ao camarote de seu alvo de amor, observa que é o de nº 3 “número simbólico, cabalístico e fatal! repara que em tudo seguí o Romantismo” (MACEDO, 2003: 23). Mais uma vez, fica destacado o modo leviano com que são tratados os ideais. Dentro de uma variada opção de supostas “idéias e condutas românticas” que “conhece”, Fabrício aciona as que lhe parecem coerentes mesmo que não façam sentido para ele. Do mesmo modo, as inutiliza quando acha necessário (Cardoso, 2008). Seu romantismo, como o do amigo Augusto, é uma afetação, um “falso” romantismo (Cardoso, 2008).

<sup>45</sup> MACEDO, 2003: 24. Não podemos afirmar com segurança quais as razões deste conhecimento do escravo: esperteza, como salienta o próprio Fabrício ou experiência diante de oportunidades anteriores de ser “leva-recados”, assim como de participar de conversas das moças, que já teriam aprendido o código. Podemos entender que está em Fabrício o problema, posto que prefere não acompanhar a moda e ser um clássico (e aqui permanece a dúvida, pois é exatamente e apenas Augusto – o ultra-romântico - quem, no fim da história, se envolve na grande paixão romântica do enredo, revelando a possibilidade de o código se referir ainda a um grupo isolado).

<sup>46</sup> “Sim! Esse sentimento que voto às vezes a dez jovens num só dia, às vezes numa mesma hora, não é amor, certamente.” (MACEDO, 2003: 17).

<sup>47</sup> *Ibidem*: 122.

<sup>48</sup> Como ressalta Cardoso (2008), as personagens sentimentais são constantes e tendem a retornar a sua situação inicial: Carolina volta a ser uma menina travessa e Augusto retoma suas qualidades de infância, de pureza e altruísmo.

conhecemos especialmente pela opinião que delas têm os rapazes. Apresentadas por meio de suas principais características físicas, Augusto delinea as personalidades desta “coleção de belos tipos”: as pálidas seriam românticas, as louras, clássicas, logo belas e as morenas que, embora um tanto indefinidas, seriam travessas, engraçadas, interessantes e preferidas<sup>49</sup>. O grupo é ainda referido como os “três interessantes volumes da grande obra da natureza”<sup>50</sup>, mais interessantes de serem estudadas do que autores da Medicina, como o citado Velpeau, informação que confirma, como ressaltam Lajolo e Zilberman, o aspecto frívolo com que a leitura e a literatura eram tratados no Brasil e o grande interesse/desejo despertado pelas moças nos rapazes.

Mas além de serem interessantes objetos de estudo, as mulheres são ainda denominadas por Augusto como “demoninhas”, referência que as ata também ao amor, podendo oferecer-lhes as mesmas características que aquele: intruso, dominador, transformador<sup>51</sup>. A esta associação feita pelo protagonista se juntam os atributos de vaidade e ânsia por casamento, que, para os rapazes, resumiriam os fins da vida das moças, confirmando as observações de Candido (2006) sobre as mulheres brasileiras do período. Concebendo as moças bonitas como demônios, Augusto as aloca junto à esfera do desejo e remete a concepções religiosas da mulher tentadora que desviaria o homem das boas condutas. Por outro lado, as relegaria à esfera do místico, do desconhecido, junto ao amor. É possível afirmar que há uma tentativa de ressaltar a mulher como uma figura sedutora que arrebatava aqueles que elege. Mas será a mulher o amor?

Não. Embora as mulheres possuam qualidades demoníacas, as entidades parecem ser de ordens diferentes. As mulheres são “feiticeiras” sedutoras, “magas” como indica Augusto; o amor se assemelha mais a um cupido. Para compreender melhor tal associação, deve-se avaliar as outras características associadas às damas, a vaidade e a quase obsessão pelo casamento, pois excluindo Carolina, a protagonista, todas as moças querem casar – e, curiosamente, é ela, Carolina, a personagem que efetivamente se casa. De acordo com a percepção dos rapazes, as mulheres seduziriam e

---

<sup>49</sup> Como indica Martins (1977-8), Macedo fornece a primeira expressão literária do modelo brasileiro de beleza feminina em detrimento das belezas louras e pálidas, europeizadas. Carolina é o tipo desconhecido a ser apresentado. O tipo encantador, atraente e virtuoso. Na abertura da obra, o autor identifica este novo tipo de mulher, morenas como a brasileira Carolina, com o romance brasileiro que está ali surgindo e com ele mesmo, o autor brasileiro de romances, que também está estreando.

<sup>50</sup> MACEDO, 2003: 16. Embora, como veremos a seguir, as mulheres sejam associadas ao desconhecido, não considero que a relação aqui feita entre elas e a obra da Natureza seja algum tipo de menção a uma maior proximidade do sexo feminino à natureza em oposição ao par masculino/cultura. Ainda que de fato seja um homem, estudante de Medicina, que se refira às moças como um objeto de estudos daquele campo.

<sup>51</sup> As moças, por Augusto, e o amor, pelo narrador e por Leopoldo, são alcunhados de “demoninhos” em diferentes momentos da narrativa.

corresponderiam às propostas de todos os homens a fim de contrair o matrimônio: se são demônios, é porque seduzem seja para serem admiradas ou para casarem. “Eu confesso que me correspondo com cinco... isto é só para ver qual dos cinco quer casar primeiro”<sup>52</sup>, acentua uma das primas de Filipe, Senhorita Gabriela. O escravo de Joana declara que ela “morre por casar”<sup>53</sup>. Esta concepção é compartilhada por uma senhora amiga de Augusto, que lhe canta um lundu onde as mocinhas solteiras que desejam casar são ensinadas a distribuir galanteios sem deixar notar sua “esquivança”, não dispensar nenhum pretendente, mesmo que seja velho e, mais importante, o lundu lembra à moça que não “caia em amar”, não deixando escapar o primeiro “toleirão” ou otário<sup>54</sup>. Não há preocupação em ter afeto ou estabelecer uma relação por amor, mas casar, sendo que o modo como estas moças são vistas em toda a narrativa pelos rapazes revela que este comportamento não é bem visto, ainda que se encontre disseminado. Mesmo Carolina, a mocinha que conhecerá o amor na narrativa, se envolve com Augusto, em primeiro lugar, por vaidade, pois

acostumada desde as faixas a exercer um poder absoluto sobre todos os que a cercam, não pôde ouvir o estudante vangloriar-se de não ter encontrado ainda uma mulher que o cativasse deveras, sem sentir o mais vivo desejo de reduzi-lo a obediente escravo de seus caprichos; ela pôs então em ação todo o poder de suas graças, ideou mesmo um plano de ataque, estudou a natureza e os fracos do inimigo. (MACEDO, 2003: 113)

Pode-se perceber que o amor para as mulheres é apenas um recurso, um meio para adquirir um pretendente<sup>55</sup>. Como ressalta o narrador em tom acusatório, algumas dessas moças são doutoras nas “ciências amatórias”<sup>56</sup>. Fabrício compartilha este entendimento, relacionando a elas as atividades de “iscar, pescar e casar”, o que corresponderiam às ações masculinas de “fingir, rir e fugir”, procedimento que, como considera, é aplaudido e aconselhado pela sociedade. Esta colocação de Fabrício nos remete novamente ao classicismo que o rapaz utiliza para se auto-classificar: o jovem indica que está de acordo com a moral da sociedade, o que o diferiria de Augusto que

---

<sup>52</sup> MACEDO, 2003: 75.

<sup>53</sup> *Ibidem*: 24. Deve-se ressaltar o caráter acusatório da prática, pois o cativo usa metáforas negativas para se referir ao desejo de Joana de casar: quando questionado por Fabrício sobre como tem certeza deste anseio da moça, o escravo responde que “Pelos olhos se conhece quem tem lombrigas” (*Idem*).

<sup>54</sup> *Ibidem*: 60.

<sup>55</sup> A avó de Carolina ressalta, contudo, que a mulher apenas finge, mas que, na realidade, deseja ser amada e ser senhora do mesmo que é escrava.

<sup>56</sup> *Ibidem*: 26. A acusação do narrador o aloca, neste momento, junto aos clássicos, revelando que embora tente se aproximar de Augusto e dos bons costumes (ver nota 59), a percepção sobre as mulheres parece não se alterar.

considera atrasado nas teorias do amor, ciências as quais ele, Fabrício, se julga conhecedor. Mesmo íntimo das teorias românticas em voga, o amigo é anacrônico, pois “Apesar de todo o teu romantismo ou, talvez, principalmente por causa dele, não vês o que se passa a duas polegadas do nariz”<sup>57</sup>, ou seja, que as mulheres querem, na realidade, casar e que o amor que distribuem é apenas um recurso para conseguir um noivo. Assim, Fabrício estaria mais próximo daquilo que seriam as concepções correntes, comuns ao tempo, em oposição ao amigo que, com suas noções românticas, faria parte de um grupo mais distanciado, menos afeito às práticas reais<sup>58</sup>.

Estas considerações demonstram ainda que o código de sedução está bastante disseminado. Afinal, todos enganam, sabem que são enganados e dominam as técnicas para reagir às encenações uns dos outros. Até mesmo Augusto, o romântico, conhece perfeitamente as armadilhas das moças. Contudo, persiste a diferença que separa os rapazes: os valores de Fabrício não permitem que ele se desapegue da moral que lhe parece mais conveniente - a de que não deve gastar dinheiro com as namoradas e, por esta razão, não deve comprometer-se com nenhuma delas -, ainda que considere ser verdadeiro o amor de Joana, sua namorada romântica - e perceba que, caprichosa, a moça não deixa de mostrar-lhe constante e desvelado amor. E produz uma lógica particular: se o amor romântico se alimenta de imaginação e sonhos, elementos não-tangíveis, porque não pode pagar toda dedicação da moça com gratidão? Augusto não vê problemas nas exigências da moça, pois, no final das contas, ela ama verdadeiramente, o narrador com ele concordando e percebendo crueldade no ato de Fabrício<sup>59</sup>. Este conflito indica a coexistência das concepções de amor, pois dentro da versão "clássica" de Fabrício, distinta dos “bons costumes”, não há problema em dispensar sem motivo uma moça à qual jurou constância e com a qual se comprometeu. O “ultra-romântico” Augusto tem concepção oposta<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> *Ibidem*: 34.

<sup>58</sup> Augusto, entretanto, entende que é inspirado pelos “bons costumes”.

<sup>59</sup> O narrador se distancia dos clássicos e se aproxima dos “bons costumes”, noção que parece significar a Virtude. Esta afirmativa faz com que sua noção de amor seja equivalente, em alguns pontos, aos ideais românticos de inspiração européia que Augusto concebe como “bons costumes”, em oposição ao classicismo de Fabrício. Como veremos, entretanto, o romantismo de Augusto não impede que ele seja inconstante em seu amor. Mas apesar de a inconstância ser característica dos dois modelos de rapaz, é do jovem romântico que se afeiçoa à virtuosa Carolina, pois ela se apaixona pelo moço que é capaz de reconhecer um amor de verdade.

<sup>60</sup> Augusto, todavia, também quebrará um jura de constância e fidelidade posteriormente, mas o fará por amor.

A questão da constância remete a um outro problema do amor, ou melhor, para o amor. Se as mulheres são volúveis porque visam casar<sup>61</sup>, os rapazes o são para satisfazer seus desejos: são libertinos. Esta libertinagem, embora pareça ser um padrão para o comportamento dos rapazes em suas relações com as moças, não é facilmente aceita pelas mulheres. A avó de Carolina dá pistas da razão do porque este comportamento é considerado um problema. Segundo Dona Ana, a volubilidade é prejudicial à felicidade da família, afinal "onde iria assentar o sossego das famílias, a paz dos esposos, se lhe faltasse a sua *base* - a constância?"<sup>62</sup>. Este argumento se segue à descoberta da volubilidade de Augusto, um rapaz solteiro que se orgulha de seu modo de agir. A crítica é feita diretamente ao moço que é interpelado sobre seus comportamentos pela senhora. Mas há um medo generalizado da inconstância: ao descobrirem que Augusto troca de amada a todo o momento, todas as moças o evitam<sup>63</sup>, por medo de uma possível paixão, pois "dir-se-ia que recebiam que de uma troca de olhares nascesse para logo o sentimento que as devesse tornar desgraçadas."<sup>64</sup>. O próprio Augusto aponta o comportamento inconstante dos rapazes como um problema de caráter. Quando acusado de amar diversas mulheres a um só tempo, lembra que, pelo menos, é sincero com as moças, ao contrário de seus amigos:

eu a ninguém escondo os sentimentos que ainda há pouco mostrei, e em toda a parte *confesso* que sou volúvel, inconstante e incapaz de amar três dias um mesmo objeto; verdade seja que nada há mais fácil do que me ouvirem um "eu vos amo", mas também a nenhuma pedi ainda que me desse fé; pelo contrário, digo a todas o como sou *e, se, apesar de tal, sua vaidade é tanta que se suponham inesquecíveis, a culpa, certo, que não é minha*. Eis o que faço. E vós, meus caros amigos, que blasonais de firmeza de rochedo, vós jurais amor eterno cem vezes por ano a cem diversas belezas... vós sois tanto ou ainda mais inconstantes que eu!... *mas entre nós há sempre uma grande diferença: - vós enganais e eu desengano; eu digo a verdade e vós, meus senhores, mentis...* (MACEDO, 2003: 17- grifos meus)

---

<sup>61</sup> Não se deve entender que as mulheres não possam ser inconstantes também para satisfazer seus desejos sexuais. Uma das jovens que troca do amor de Augusto afirma que mesmo tendo outro namorado, o mantinha para se divertir nas horas vagas. Esta possibilidade é, no entanto, reduzida, posto que não é amplamente discutida. Por outro lado, o desejo sexual feminino pode estar eficazmente disfarçado pela presença da noção de vaidade, noção que qualificaria a vontade de ser desejada por vários rapazes, mas que pode também indicar o anseio de ter vários amantes.

<sup>62</sup> MACEDO, 2003: 47 – grifo meu. Esta importância atribuída à família acentua, segundo Volobuef (1999), o caráter conservador das nossas letras, onde dominaria "a apologia do casamento tradicional e da família cristã e patriarcal."

<sup>63</sup> Mesmo a brincalhona e aparentemente despreocupada Carolina assusta-se, mas logo acha graça ao perceber a ironia de Augusto, qualidade que ambos compartilham, assim como a caridade e o respeito pelo amor. Vale lembrar que ambos são virtuosos e apresentam, como ressalta Ribeiro (1987), as qualidades desejadas para o par amoroso.

<sup>64</sup> MACEDO, 2003: 41.

O romance parece querer assinalar esta oposição entre aqueles que verdadeiramente apreciam ou são sensíveis ao sentimento amoroso e aqueles que não o fazem e, ao mesmo tempo, ressalta a naturalidade dos comportamentos volúveis. A narrativa revela que, embora com objetivos diferentes, moças e rapazes podem ser inconstantes e, assim como elas, os homens juram amor a muitas moças com o fim de conquistá-las. A inconstância, entretanto, tem sentidos opostos e complementares: os homens querem amar muitas mulheres e as mulheres querem ser amadas por muitos homens<sup>65</sup>. Mas, no fim, o resultado é o mesmo: todos são infiéis.

Como é possível perceber, todos desejam a todos seduzir: mesmo o temido Augusto torna-se alvo de atenções de todas as jovens que se utilizam do desprezo como tática para atrair o rapaz. Mas a apreensão de Dona Ana está associada a um objeto maior, a família, e insere na discussão um tema ainda não debatido: a infidelidade. O medo da inconstância é o medo de que este comportamento seja transferido para dentro do casamento e termine com a estabilidade desta instituição. Em nenhum momento a felicidade amorosa é questionada, mas, sim, o sossego da família<sup>66</sup> e a paz dos esposos. Podemos afirmar que a libertinagem estaria em oposição ao amor, na medida em que disseminaria o sofrimento nas famílias e, antes dele, talvez, o descaminho e a infelicidade de uma jovem solteira traída em suas esperanças por um amante infiel. A narrativa apresenta diversos exemplos dos efeitos da infidelidade. Augusto, antes de se tornar um libertino, sofre muito por ter sido trocado e ludibriado por várias moças pelas quais se apaixona; a avó de Carolina, quando sabe do sentimento de sua neta por Augusto, o inconstante, teme pela felicidade da pessoa que mais ama no mundo; Carolina também sofre quando o rapaz, ao retornar à capital, não volta à ilha como havia prometido - sofrimento que também é remetido ao "temor da inconstância"<sup>67</sup>, exemplos que ajudam a entender os problemas decorrentes de se amar uma pessoa que não respeita o sentimento que diz devotar ao amado. Ressalta-se um tipo de relação que possui como base a constância – uma das manifestações da virtude<sup>68</sup> –, demonstrando

---

<sup>65</sup> De fato é possível perceber que esta relação galanteadora das moças com diversos homens não se dá apenas com fins de casamento. Há um prazer próprio, inerente à arte da sedução e que se resume bem na frase de Joanhina quando questiona uma amiga e, ao mesmo tempo, pede de si mesma que “confessemos, minha amiga, todas nós gostamos de ser conquistadoras.” (MACEDO, 2003: 77).

<sup>66</sup> Costa (1999) ressalta que no século XIX a infidelidade era temida como um devastador das famílias, tornando-se uma das razões para justificar a importância do amor entre os esposos.

<sup>67</sup> MACEDO, 2003: 129.

<sup>68</sup> Pena (1988) acentua que o pensamento ocidental associa o genuíno àquilo que perdura, de modo que o amor verdadeiro seria o constante e acentua que “as mulheres exibem a virtude por excelência feminina da permanência” (PENA, 1988: 56).

que o amor na narrativa exige este tipo de conduta<sup>69</sup>. O que podemos perceber é que a problematização do amor nesta narrativa está intimamente associada às virtudes da pessoa, ao modo como o sujeito se conduz e se comporta em suas relações. Pode-se afirmar, daí, que questões não são colocadas ao amor, mas ao amado. O amor acontece, e ainda que seja um desconhecido para os jovens amantes, ele está dado como possibilidade e é tomado como elemento óbvio pela narrativa, bastando, para vivenciá-lo, possuir as virtudes necessárias<sup>70</sup>. As relações entre o sentimento e a sociedade patriarcal, a autoridade do proprietário, não são discutidos ou utilizados como elementos para estruturar a narrativa. Considerando o amor como uma componente comum à sociedade brasileira, o autor apenas discute os comportamentos dos amantes em suas relações íntimas, particulares, e não nas relações que o casal deve estabelecer com a sociedade, com os pais. Embora se utilize de diversos elementos da realidade, o romance não segue o “ritmo geral da sociedade”<sup>71</sup>, pois deixa de abordar uma das principais relações que o indivíduo, em contexto patriarcal, deve estabelecer: a relação com a autoridade da família.

Retomando a discussão sobre a constância nos comportamentos amorosos dos rapazes e moças no romance, é necessário assinalar a diferença entre libertinagem e galanteria. A galanteria aparece como prática disseminada na obra. Embora associada à volubilidade, não é, como aquela, tomada como ruim em essência, sendo considerada - pelas moças, deve-se salientar – uma forma legítima de constituir uma relação. A galanteria faz parte da estratégia de sedução, sendo que seu problema pode estar na falta de limites. Joanhina, uma das moças presentes na festa, afirma mesmo que, embora galanteadora, sabe amar "até o extremo"<sup>72</sup>. Esta ambigüidade levanta a questão: será, de fato, a galanteria um problema? Neste momento, podemos considerar como resposta parcial que sim. Afinal, um jovem galanteador não hesitará em seduzir sempre uma nova pessoa e brincar com os sentimentos de outra. O que se revela é que uma pessoa pode usar a galanteria como técnica para seduzir, conquistar um casamento ou namoro, mas não deve transformar-se em uma pessoa volúvel, desrespeitosa para com os sentimentos alheios e, conseqüentemente, infiel. É, portanto, viável amar tendo sido galante, localizar um desejo que foi difuso, vindo a ser constante e virtuoso para com o

---

<sup>69</sup> Cardoso (2008) ressalta que uma das principais características das personagens em narrativas sentimentais, como as de Macedo, é o virtuosismo. Quando há mudanças em suas personalidades que os retire de sua virtuosa jornada, são apenas temporárias, pois suas qualidades são constantes.

<sup>70</sup> Ainda que óbvio para o enredo, o amor sincero só é viável para alguns.

<sup>71</sup> CANDIDO, 2004b.

<sup>72</sup> MACEDO, 2003: 103.

amor que escolher. Mas um libertino não pode amar, porque amar exige constância no amor e o libertino é constante na permuta<sup>73</sup>, é infiel e ofende a moral das famílias ao inserir o desregramento sexual no interior da instituição<sup>74</sup>. Concepções variadas e talvez contraditórias sobre a galanteria estão presentes e dialogando: embora todos sejam galanteadores, as moças acham “uma verdadeira desgraça ser hoje moda ouvir com paciência quanta frivolidade vem (...) aos lábios de um desenxabido namorado”<sup>75</sup>, enquanto os rapazes a consideram recurso necessário para que satisfaçam seus desejos. De maneira semelhante, os moços consideram vaidade o vício de galanteio entre as moças e um problema a obsessão feminina em casar.

Não se deve entender, contudo, que a galanteria, por poder ser diferenciada da libertinagem, seja bem vista, uma vez que é freqüentemente atacada no conjunto da narrativa: 1) na repreensão de Augusto às moças galanteadoras<sup>76</sup>; 2) nos comentários de Fabrício a Augusto sobre as moças loucas em agarrar um marido; e 3) na valorização de Carolina, moça que se comporta de modo distinto, não se regulando pelo código galante, sendo caridosa, sincera, nunca buscando a companhia de rapazes, não cedendo a ninguém, nem procurando agradar. Comporta-se muito diferentemente das outras moças, vaidosas e namoradeiras, mas acaba por seduzir a todos com sua simplicidade<sup>77</sup>. Não tendo digressões explícitas sobre o amor, a narrativa não deixa de apontar os comportamentos comuns e repreensíveis associados às relações afetivas, assim como

---

<sup>73</sup> “(...) os libertinos procuram atingir a constância através da permuta, as preciosas através da recusa da última vontade” (LUHMANN, 1991: 72). Daí talvez Augusto, o rapaz que não ama a mesma jovem por mais de três dias, um libertino, poder afirmar que não é amor o sentimento que jura a várias moças todos os dias.

<sup>74</sup> Costa (1999) demonstra que as figuras do libertino e a do pai de família, homem que se submete às leis e às regras morais, eram postas em oposição pelos médicos. O objetivo do pai é criar os filhos para a Humanidade, os indivíduos da nova sociedade brasileira. Para tal, deve respeitar a pureza da família, não trazendo para seu interior o mundanismo de prostitutas e mulheres perdidas, como faz um homem libertino.

<sup>75</sup> MACEDO, 2003: 77.

<sup>76</sup> Augusto chega mesmo a acusar a Senhorita Gabriela de não acreditar no amor, apenas na galanteria, exatamente porque se corresponde com vários rapazes, não se importando com os sentimentos, apenas com um bom casamento - "Eu confesso que me correspondo com cinco... isto é só para ver qual dos cinco quer casar primeiro;" (MACEDO, 2003: 75).

<sup>77</sup> MACEDO, 2003: 93. Em um sarau, Carolina é a única moça que não passa horas no toucador, usa jóias ou vestidos exuberantes. Sua beleza é natural, se baseia especialmente em seus dotes intrínsecos. Carolina é a moça que mais se destaca, o que revela a exaltação, por parte da narrativa, da simplicidade. Mas esta simplicidade não significa desleixo ou falta de malícia, pois somos informados que a moça também busca seduzir: o vestido branco que usa no sarau acentua sua cor e o comprimento permite que seus belos pés sejam vistos.

aqueles considerados corretos e mais atraentes<sup>78</sup> e que, sem dúvida, estão muito associados a uma vida afastada das regras da Corte, da vida elegante da sociedade.

Ainda que não possa ser considerado um elogio à vida no campo, Carolina, a moça caridosa e simples, vive perto da cidade, mas não está em um centro como o Rio de Janeiro e não participa da vida agitada da Corte. Em um diálogo entre Leopoldo, um dos estudantes, e seu amigo Augusto, o primeiro teoriza sobre as vantagens de se ter uma noiva do campo, dizendo que “o verdadeiro amor não se dá muito com os ares da cidade”. A moça da cidade está exposta a diversas e mutáveis sensações que a tornam volúveis. A jovem do campo recebe poucos estímulos, de modo que é mais apta a se fixar em um objeto, fazendo com que “sua alma, quando chega a amar, é para nunca mais esquecer, é para viver e morrer por aquele que ama”<sup>79</sup>.

Sua alma [da moça da cidade] tem de sentir ao mesmo tempo o grito de dor e a risada de prazer, os lamentos, os brados de alegria e o ruído do povo; depois, tem o baile com sua atmosfera de lisonjas e mentiras, onde ela se acostuma a fingir o que não sente, a ouvir frases de amor a todas as horas, a mudar de galanteador em cada contradança. Depois, tem o teatro, onde cem óculos fitos em seu rosto parecem estar dizendo - és bela! e assim enchendo-a de orgulho e muitas vezes de vaidade; finalmente, ela se faz por força e por costume tão inconstante como a sociedade em que vive, tão mudável como a moda dos vestidos. (MACEDO, 2003: 111)

Leopoldo inclui Carolina entre estas moças, mas é indiscutível que o ambiente em que a jovem vive é distinto. Carolina cresce em uma ilha afastada da cidade com sua avó<sup>80</sup>. É caridosa, não é vaidosa ou namoradeira e, mais do que isso, é constante e fiel a seu “marido”, pois não se interessa por qualquer um dos rapazes e, quando cede a Augusto, já sabe que ele é aquele menino do passado<sup>81</sup>. Carolina exige que a promessa de constância e amor feita na infância seja respeitada. O menino virtuoso com quem se unira deve voltar a sê-lo. Mesmo sabendo que é amada por Augusto e consciente de que

---

<sup>78</sup> Augusti (1998) ressalta a função como “guia de conduta” dos romances de Macedo. A autora demonstra que o romance em sua fase inicial era associado com esta finalidade, sendo freqüentemente lido desta forma pela crítica. Augusti afirma ainda que é provável que o autor fizesse do romance esta mesma leitura. No entanto, destaca que *A Moreninha* não possui declarações diretas sobre os comportamentos considerados incorretos, como ocorre com o segundo romance do autor, *O Moço Loiro*, onde o narrador claramente acusa a galanteria. Mas ainda que sutis, em seu primeiro livro já há menções a comportamentos considerados corretos. Esta hipótese, contudo, não contraria Roncari (1995) que considera que se uma das possibilidades do romance é criticar a sociedade, Macedo teria optado por fazer um romance que fica “na superfície das suas observações”, não havendo espaço para críticas. Como ressaltado nesta dissertação, as críticas estão presentes no romance de Macedo, mas são, no entanto, superficiais.

<sup>79</sup> MACEDO, 2003: 111.

<sup>80</sup> Para observações sobre a ilha, ver nota 28.

<sup>81</sup> Ele descobre no capítulo 6, quando ouve Augusto contar a história de sua infância à Dona Ana, a avó.

ele é o menino com quem se casara na infância, ela questiona sua sinceridade e teme sua inconstância, pois ele pede para que aceite ser sua noiva mesmo sabendo que para isso virá a descumprir sua palavra, a promessa que fizera com a menina da praia. Como a moça ressalta, *Augusto esquece o dever por causa da paixão*<sup>82</sup>, demonstrando-se adepta das concepções de amor constante da avó e do velho doente que os casou<sup>83</sup>. Como lembra Augusti (1998), Carolina é o tipo feminino eleito pela narrativa e revela um padrão de comportamento correto para uma mulher que merece amar e ser amada. Para a autora, Carolina, como todo o romance, é um guia de conduta para os jovens.

O comportamento dos rapazes também é comparado com o de Augusto que é tomado como um parâmetro positivo. Sendo volúvel, não engana as moças, assumindo sua posição. Amou verdadeiramente por três vezes, mas foi sempre vítima do amor que, como o próprio acentua, com ele “cismou”, resolvendo que todas as moças deviam rir-se e dele zombar<sup>84</sup>. Daí sua guerra com o sentimento que se expressou em sua volubilidade/vocação para o desejo ou recusa ao amor e, ao mesmo tempo, em sua fixação nas memórias da esposa de infância. Mas a virtude de Augusto é menor do que a de Carolina e se ele pode ser feliz no amor é porque reencontra sua “bela mulher”, a menina com quem casara e que o conduz novamente para o caminho da constância e da família.

É necessário analisar a concepção de amor apresentada pelo narrador do romance e que, como já é possível perceber, é o tipo de amor de Carolina<sup>85</sup>. O narrador define o amor como um invasor, um “hóspede quase sempre importuno” que “faz-se dono da casa alheia, [e] toma conta de todas as ações”. Estas referências são fundamentais para se entender essa idéia: o amor é um hóspede que não pede licença, um “demoninho” que **entra** nos corações, ou seja, está fora das pessoas, é estranho a elas, os efeitos que causa são desconhecidos, é uma novidade. Este afeto não pode ser controlado. Se é um invasor, não obedece às regras sociais e, como ocorrera com a união da infância, não envolve a participação dos pais. Para os jovens, não há outros interesses além do amor que sentem e a certeza da constância deste sentimento.

---

<sup>82</sup> “Porém já passou o tempo do galanteio, e eu devo lembrar-lhe o dever que com a paixão esquece.” (MACEDO, 2003: 133). A moça diz, anteriormente, que ele não é inconstante porque preservou “com religioso empenho” seu amor de infância, mas que virá a ser logo, pois se apaixonará na ilha. Carolina já sabe que Augusto é seu amor de menina, mas não confessa. Ela deseja fazer com que seus comportamentos corruptos sejam alterados e que ele a ame, assim como ocorre com todos aqueles que a conhecem: ela quer disseminar sua virtude, fazendo com que ele deixe de desejar todas as moças.

<sup>83</sup> “se tendes bastante força para ser constante e amar para sempre aquele belo anjo...”, são as palavras do velho.

<sup>84</sup> MACEDO, 2003: 56.

<sup>85</sup> Ainda que o afeto que sente pelo rapaz seja novo para ela, a constância e a fidelidade não são.

Invadindo os corações de Carolina e Augusto, o narrador avalia as principais características do amor<sup>86</sup>, ficando bastante evidente que o principal aspecto que pretende destacar é a impressionante alteração “no juízo” e nos humores que o amor provoca<sup>87</sup>. Mas o mais interessante é que, neste momento, as personagens ainda não sabem que amam. Ainda que Carolina seja o modelo de virtude, “acostumada desde as faixas a exercer um poder absoluto sobre todos”, os efeitos a alcançam de um modo novo, pois é um tipo de afeto que nunca experimentara antes.

Mas o narrador faz mais intervenções acerca do amor. O amor não é apenas um demônio, ele é uma criança – como Carolina e o romance. Assim, a idéia de “demoninho” aqui parece não estar relacionada ao Mal, a seus representantes ou ao pecado, mas a “um menino doidinho e Malcriado” que quer fazer o que deseja, já que, se contrariado, se torna um incômodo para todos que estão a sua volta, pois faz com que os amantes enlouqueçam os pais, os amigos e os escravos<sup>88</sup>. O narrador tem recomendações aos pais: já que é um menino malcriado, trate-o como se deve tratar esse problema, deixando-o fazer o que deseja, para que ele desgoste e deixe de lado a fixação.

O amor é ativo enquanto os amantes são passivos, seja porque padecem quando tentam controlar seu próprio amor, quando são impedidos de vivenciá-los ou porque em relação a ele só podem obedecer<sup>89</sup>. O amor é extremamente voluntarioso e incontrolável, pois é como um “um anzol que, quando se engole, agadonha-se logo no coração da gente, donde, se não é com jeito destravado, por mais força que se faça mais o maldito rasga, esburaca e se profunda”<sup>90</sup>. E quando afastados um do outro, os amantes sofrem e

---

<sup>86</sup> Do mesmo modo que o amor, demoninho invasor, entra nos corações, o narrador também o faz – o capítulo XIX é intitulado “Entremos nos corações” – para contar a seus leitores como se sentem e comportam os apaixonados.

<sup>87</sup> O amor domina para alterar. Os amantes perdem suas antigas identidades e ganham novos nomes de amor que remetem a um novo universo que é construído para ele, sua comunidade sentimental – os novos nomes são dados quando Carolina ensina Augusto a bordar, atividade tipicamente caseira e feminina. Quando pequenos, são “meu marido” e “minha bela mulher”. Agora, no reencontro, “Eles não se chamaram mais por seus nomes próprios, o amor lhes tinha ensinado outros, eram: ‘meu aprendiz’ e ‘minha bela mestra’.” (MACEDO, 2003: 118), passagem que lembra as reflexões de Viveiros de Castro e Benzaquen de Araújo (1977) que demonstram este mesmo processo no *Romeu e Julieta* de Shakespeare.

<sup>88</sup> A ansiedade do Augusto, inseguro em seu amor, é descontada em seu “moleque” que recebe punições por qualquer erro que comete. O amor os torna sentimentais “e com seu sentimentalismo estavam azedando a vida dos que lhes queriam bem. Os namorados são semelhantes às crianças: primeiro divertem-nos com suas momicas, depois incomodam-nos choramingando” (MACEDO, 2003: 127).

<sup>89</sup> “o amor, mais forte que seu espírito, exercia nele um poder absoluto e invencível” (MACEDO, 2003: 125). E o poder do amor está acima do poder do pai que também cede, ainda que a outro amor, o familiar, afinal “Que milagre não será capaz de fazer o amor dos pais?” (*Ibidem*: 127).

<sup>90</sup> MACEDO, 2003: 125.

ficam doentes, melancólicos, emburrados, não pensam em mais nada, tudo desaprovam e tudo lhes desagrada<sup>91</sup>.

O amor acontece, se apossa dos enamorados e altera suas personalidades sem que eles sequer saibam que amam – apenas no capítulo XXI do livro, quando já conhecemos todos os efeitos que o amor provoca nos apaixonados, é que Augusto passa a crer que ama e deixa de ser “aquele mancebo cheio de dúvidas e temores da semana passada; é um amante que acredita ser amado”<sup>92</sup>, e tal se dá apenas após notar, por meio de pequenos contatos físicos que provocam tremores na moça e da troca mútua de olhares em chamas, uma resposta positiva para seu amor. Não há, a princípio, amor como sentimento, apenas como sensações, o que não impede que este venha a se tornar aquele, reafirmando e marcando a faceta de novidade que o amor parece ter para os amantes na narrativa. Ademais, percebe-se que o amor dos românticos exaltado por Augusto, não é o mesmo que agora experimenta. De certo modo, o amor de fato, como o que sente por Carolina, não era descrito nas teorias românticas. Ele é novo para Augusto como o romance nacional é novo para os brasileiros. Aparentemente, o romantismo que prega não é suficiente para explicar o amor que vivencia. Esta posição em que se encontra o romantismo não elimina, contudo, sua presença e influência em nossa sociedade, como comprovam as reflexões de Augusto e também o esforço de seu amigo Fabrício em “entabular um namoro à romântica” ou platônico<sup>93</sup>. Como o rapaz enfatiza, ele decide experimentar este amor por causa das insistências de Augusto, revelando a importância destas idéias que, contudo, eram freqüentemente ironizadas<sup>94</sup>.

O livro como um todo apresenta diversas características ou situações presentes nos romances sentimentais e românticos. O amor dos protagonistas se inicia ainda quando são crianças, remetendo o sentimento à pureza que contrariaria a perversão da sociedade, corrupção que se dá temporariamente com Augusto durante sua juventude. Outros exemplos podem ser assinalados: os meninos se conhecerem na praia, ambiente natural, como os exaltados pelos românticos; a inserção da narrativa de amor entre

---

<sup>91</sup> Efeitos que acometem Carolina e Augusto. O romance *A Moreninha* dissemina entre os leitores quais os efeitos que o amor tem sobre os amantes. Os capítulos XIX a XXII descrevem os diferentes resultados do amor, os bons e os ruins, desde os tremores de prazer com os toques acidentais até a febre que assola um amante impedido de encontrar sua amada.

<sup>92</sup> MACEDO, 2003: 118/9.

<sup>93</sup> As idéias de amor romântico e platônico são associadas na narrativa.

<sup>94</sup> Fabrício, por exemplo, não entende os prazeres provenientes dos “derramamentos de alma” que tanto exalta Augusto e lembra que “em patologia se trata mui seriamente dos derramamentos”. E não via tantas vantagens nos delírios e chamas da imaginação, pois estes quando “se desfazem, o poeta não tem, como eu, nem quitutes nem empadas”, além do que “beijos por beijos, antes os reais que os sonhados.” (MACEDO, 2003: 21).

índios - figura também explorada pelo movimento devido a sua inocência - e a associação deste amor com o dos protagonistas, pois Augusto bebe da fonte localizada na gruta da índia Aí, fonte que, no mito, são as lágrimas da jovem e que quando ingeridas transmitem o amor, de modo que, inevitavelmente, aquele que bebe passa a amar<sup>95</sup>. Como ressalta Cardoso (2008), a própria água da gruta, o mar que rodeia a ilha, a fluidez e a transparência são imagens exploradas pelas narrativas sentimentais, na medida em que o líquido seria um veículo de comunicação sem palavras<sup>96</sup>.

Mas este amor que se impõe aos amantes não deixa de contar com a participação de Carolina. Augusto, que tinha classificado todas as moças como demoninhas, esclarece que não pode esquecer Carolina porque a “menina não é como as outras: é uma tentação... um diabinho...”<sup>97</sup>. Mas se todas as belas moças são demoninhas, porque Carolina é diferente? Será uma característica particular a ela? Sabemos que ela também se assemelha às outras, calculou a sedução, se esforça, provoca Augusto, quer conquistá-lo. A menina que atualmente encanta Augusto, contudo, se caracteriza por qualidades infantis: travessura, liberdade, simplicidade, pureza, sem contar a nobreza de seus atos. No entanto, à medida que a moça se utiliza de estratégias para seduzir o rapaz, acaba também o admirando. O texto tem tom de “quem brinca com fogo...”, pois a mocinha que pensa dominar o amor, é derrotada por ele: “o combate foi fatal a ambos, talvez, e no fim dele a orgulhosa guerreira apalpou o seu coração e sentiu que nele havia penetrado um dardo; consultou a sua consciência e ouviu que ela respondia; se venceste também estás vencida!”. Ela não pode controlar o amor.

É Carolina - a diabinha diferente - quem produz o amor? A moça quer demonstrar ao rapaz que ele não é indefectível, mas ela que assim se considera, também não o é. Entretanto, Augusto que acredita que a moça é diferente, ressalta também que o

---

<sup>95</sup> As lágrimas são um filtro de amor, sendo que o poder dos filtros tem origem ainda mais longínqua: é só pensar, por exemplo, no romance de *Tristão e Isolda*, onde os amantes passam a se amar *após* beberem um filtro de amor preparado pela mãe da moça. Rougemont (2003) sugere que o filtro de amor simboliza o tirânico e incontrolável desejo que é próprio dos corpos humanos. Além disso, ao trazer a idéia do filtro que enfeitiça, a narrativa permite que os amantes deixem de ser responsáveis por seus atos, tudo é por razão do feitiço do amor que é maior que eles. E mais: assim como no mito de *Tristão e Isolda*, é por acaso que o filtro é bebido, afinal Augusto bebe da água da gruta como outra qualquer, ele está com sede depois de ter narrado suas tristes aventuras de amor. Como destaca ainda Rougemont, o filtro representa “a *eleição* de uma alma pelo Amor todo-poderoso, a vocação que a surpreende como que contra sua vontade” (ROUGEMONT, 2003: 200), acaso que, para o autor, remete ao aspecto místico do mito do amor, reforçando as reflexões aqui empreendidas que apontam para a noção de amor incontrolável e dominador.

<sup>96</sup> “Water stands for the ideal communication of feeling, a communication without language. Feeling is transmitted by a physical medium – a medium, however, that is limpid, transparent, and in constant movement or circulation – creating an immediate bodily response.” (CARDOSO, 2008: 55)

<sup>97</sup> MACEDO, 2003: 111.

amor é fruto de sua imaginação. O rapaz julga que a história contada por Dona Ana sobre o amor dos índios ocorrida na ilha e o fato de ter bebido a água da fonte, foram fatores que muito o impressionaram, pois aquilo que ele considerava uma mentira influenciou sobre sua imaginação e tornou-se verdade. As definições do amor são muito variadas. É necessário retomar a história dos jovens para compreender melhor essa força do amor sobre eles.

Carolina e Augusto se conheceram ainda crianças em uma praia. Tornaram-se amigos e, no mesmo dia, socorreram uma família pobre onde o chefe estava prestes a falecer. O moribundo agradeceu casa os jovens<sup>98</sup> e faz com que troquem prendas como símbolo de seu casamento. As crianças se despedem sem saber seus nomes e não mais se encontram. O rapaz nunca esquece aquele dia. Augusto cresce, passa a frequentar reuniões “onde as belezas formigavam e os amores eram dardejados por brilhantes olhos de todas as cores. Além disto, frequentava as casas de meus companheiros de estudos e os ouvia contar proezas de paixões, triunfos e derrotas amorosas.”<sup>99</sup>. Frequentando estes lugares e ouvindo as histórias, desperta para o amor e anseia viver suas próprias aventuras. Mas Augusto é infeliz em todas as suas tentativas amorosas, sendo trocado por todas as mulheres com quem se envolve. São todas namoradeiras que se correspondem com mais de um homem. Como destaca Augusto, “Não sei (...) que teve o amor comigo, para entender que todas as moças deviam rir-se de mim e zombar de meus afetos!”<sup>100</sup>, ressaltando sua decepção<sup>101</sup>.

O romantismo de Augusto é consequência das decepções que vivenciou e que o fizeram se apegar àquele ideal de mulher representado pela menina da praia. O rapaz busca este ideal de Beleza e mulher em todas as moças, daí a permuta constante. Mas as frustrações por que passa Augusto não parecem ser casos de azar. A hipótese que aqui se considera é que o amor que se apresenta como virtuoso no romance é aquele amor puro das crianças, mas que também é uma metáfora do amor conjugal, o que dotaria a narrativa de aspectos morais bastante fortes. Augusto não é um rapaz solteiro, pois ele casou-se com Carolina ainda criança e, mais, jurou-lhe constância e amor eterno. Como consequência, qualquer relação com outras moças seria, na realidade, infidelidade, um

---

<sup>98</sup> Como ressalta o velho, o “Eterno”, Deus, fala por ele. Há, efetivamente, um casamento, uma união de virtudes que não é, contudo, o sacramento religioso que acontecerá, de acordo com os meninos, “quando formos grandes”.

<sup>99</sup> MACEDO, 2003: 56.

<sup>100</sup> *Idem*.

<sup>101</sup> Por outro lado, ao personificar o amor, o rapaz enfatiza o domínio do sentimento sobre sua vida e o reduzido controle que percebe ter sobre ele.

desvio da promessa que estabelecera. O castigo que o rapaz considera ser cisma do sentimento ganha ares de correção de um amor que exige seus direitos, afinal ambos juraram serem constantes e amarem-se para sempre, trocando objetos como prova da aliança e sendo “abençoados por Deus e unidos em nome d’Ele!”<sup>102</sup>. As menções religiosas são claras, o casamento é sacramento abençoado por Deus, ainda que não confirmado pela Igreja – o que vai acontecer, como é sugerido no fim do romance. Por outro lado, a afirmação da aliança, relega à esfera da ilegitimidade as outras relações de Augusto. Daqui concluímos que o amor virtuoso se associa à conjugalidade, devendo ser eterno, único, abençoado, fundamentado na pureza, na inocência e no afeto. Por outro lado, se a narrativa acusa os casamentos interessados, mantém-se atrelada à idéia do matrimônio cristão. O que aparentemente se coloca é que se a galanteria é comum, para aqueles que já encontraram o verdadeiro amor e o juraram ela não pode ser uma possibilidade. Do mesmo modo, vemos que a conquista fácil – ainda que não seja reprovada – não pode ser destino daqueles que já estão comprometidos pelo amor, pois o múltiplo desejo de Augusto é finalmente localizado e sublimado quando reencontra “sua esposa”<sup>103</sup>.

O que é importante enfatizar é que as crianças virtuosas, abençoadas e casadas ainda na infância, têm a oportunidade de se conhecer quando adultos, pois não são obrigados a casar com algum pretende que não conhecem e que foi escolhido pelos pais. O afeto que se desenvolve entre os dois pode ser efeito do encanto da ilha, mas são as qualidades dos amantes que estão envolvidas e que confirmam a virtude da infância. Já casados pelo velho, eles têm, no entanto, oportunidade de crescer e se conhecer após aquela primeira união. Quando conhece Carolina, ainda na infância, Augusto a admira pela nobreza das ações e pela pureza, mas, afastados, o rapaz conhece outras mulheres. Contudo, aparentemente, não pôde amá-las e o amor que sente por Carolina não é comparável a nenhum outro. O narrador acentua que Augusto “ama deveras, e *pela primeira vez* em sua vida”<sup>104</sup>, revelando uma problemática interessante. Por um lado, tal afirmação confirma o que pensa o próprio rapaz sobre o amor, pois Augusto também considera que o sentimento que agora vivencia é novo e tão distinto de tudo o que

---

<sup>102</sup> MACEDO, 2003: 52.

<sup>103</sup> Deste modo, os protagonistas são tomados como referências, embora não sejam modelos de perfeição: passeiam pela galanteria, mas tendo contato com o amor, são por ele submetidos quando tentam fugir do compromisso. Aquele que se casa por amor, nele deve ser constante. Mas a vida apresenta possibilidades – ao homem, devemos acentuar - e é quando a narrativa apresenta o mítico amor, intervindo, provocando situações impossíveis.

<sup>104</sup> *Ibidem*: 125 – grifos meus.

houve antes que não pode ser igualado e chamado de amor, “porque o amor é um nome muito frio para que o pudesse exprimir!”<sup>105</sup>. Por outro, afirma que o sentimento que teve pela menina da praia não é igual ao amor de que fala o narrador e que vivencia agora. Portanto, mesmo sabendo que o amor que oferece às moças não é amor verdadeiro, ele ainda não experimentou “o amor”, este sentimento distinto, pois ele está se dando pela primeira vez com a Carolina moça. Esta passagem acentua as dissonâncias existentes entre o amor vivido, o concebido e os ainda não experimentados, mas que se oferecem como possibilidade. É possível que Augusto ame seu amor de infância e o guarde como lembrança, que seja um rapaz adepto dos ideais românticos, mas também um jovem galanteador que pensa nas moças como “divertimentos dos meus olhos e o passatempo de minha vida”, e que, apesar de tudo, não tenha experimentado o amor verdadeiro – o do narrador, o que sente por Carolina<sup>106</sup>.

Independente das possibilidades do amor, entretanto, é necessário ressaltar que a narrativa indica que, para que ele ocorra, a família não pode estar envolvida. A ausência das figuras de autoridade é constante no romance: Carolina é órfã de pai e mãe e os pais de Augusto vivem longe da Corte e da ilha onde se passam os acontecimentos. Este afastamento aparece como um recurso narrativo fundamental para que haja o desenvolvimento do amor em *A Moreninha*.

### **1.2 - O Amor vai às compras: Senhora, o dinheiro e a regeneração da pessoa**

*“Representamos uma comédia, na qual ambos desempenhamos o nosso papel com perícia consumada. Podemos ter esse orgulho, que os melhores atores não nos excederiam. Mas é tempo de pôr termo a esta cruel mistificação, com que nos estamos escarnecendo mutuamente, senhor. Entretemos na realidade por mais triste que ela seja; e resigne-se cada um ao que é, eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido.”*

Aurélia Camargo, protagonista de *Senhora*.

## **O Romance**

A partir da análise do romance anterior é possível afirmar que o amor que se quer hegemônico se direciona para o casamento, como base dele, sendo sinônimo ainda da constância, o fundamento da paz das famílias. As relações cuja base não é o amor são desprivilegiadas, mesmo que comuns. Em *Senhora*, o problema representado pelas

---

<sup>105</sup> *Ibidem*: 109. Este novo sentimento é, portanto, um novo amor.

<sup>106</sup> O mesmo vale para Fabrício que, sendo um “ultraclássico” e se comportando segundo as regras desta escola, não está impedido de ser um romântico e de se utilizar das idéias e comportamentos deste outro grupo.

relações onde o amor não se configura como esta base da relação amorosa se revela mais definido à proporção em que as personagens ficam mais psicologizadas e o enredo se torna mais denso e estruturado. Estas pequenas diferenças produzem resultados muito profundos. O romance de Macedo afasta as personagens de suas famílias e da movimentada vida da Corte e seleciona um grupo específico de pessoas – jovens e senhoras de classe alta -, para construir sua narrativa. Esta escolha do autor produz conseqüências ímpares. Praticamente retirando os homens adultos, não há menções a autoridade do pai e a questões de ordem econômica. Fora do grande centro e circunscritos a seu grupo social e etário, todos os problemas se restringem à vida afetivo-sexual. Como foi possível perceber, o principal problema enfrentado pelo amor e o principal ponto de tensão do enredo é a inconstância de um dos rapazes. Este reducionismo e a retirada da família do enredo provocam problemas para a consistência do texto. Quando um autor se utiliza de dados da realidade, do ambiente que o cerca, buscando produzir uma narrativa realista, estes dados devem “seguir o ritmo da sociedade”, compor a história, de modo que os elementos sejam formalizados para estruturar o romance. Quando surgem desestruturados, não fornecem realismo à história. Falta ao romance *A Moreninha* uma discussão mais densa sobre as relações familiares que dê esta consistência ao enredo.

Diferentemente, *Senhora*, ainda que com alguns problemas similares, abre espaço para a discussão de questões mais profundas, envolvendo uma crítica à sociedade do período. *A Moreninha* também apresenta uma crítica à sociedade, ao comportamento galante e interessado que desviariam as relações afetivas do amor, fixando-as no casamento ou no desejo. Mas a crítica é superficial, não há uma problemática constituída, pois o amor é um dado, um elemento desconectado do todo. Quando Macedo deixa de tratar dos problemas inerentes aos relacionamentos baseados no amor em uma sociedade patriarcal, o romance perde em realismo. É o que ocorre quando o autor se utiliza da eliminação ou afastamento da família, seja pela orfandade ou pelo isolamento na ilha, como recurso estético a fim de permitir o desenvolvimento livre do casamento por amor. Os namoros e o romance como um todo são descrições sobre o período, um registro, sem que, todavia, capte os princípios que organizam a sociedade, recriando-os na narrativa segundo a estrutura particular do enredo. Ainda que com evoluções estéticas significativas, esta dificuldade em discutir a presença da família se repete no romance de Alencar. No entanto, é possível considerar que muitos problemas tenham sido enfrentados por Macedo pelo fato de *A Moreninha* representar

uma novidade. Como ressaltam Lajolo e Zilberman (2002), Macedo tinha que se preocupar com os inexperientes leitores, de modo que parte de seu trabalho é ensiná-los a ler um romance. Daí a narrativa conduzir os leitores através do texto, orientando-os sobre o tempo e o lugar da narrativa, explicitando a continuidade da história:

A cena que se passou teve lugar numa segunda-feira. Já lá se foram quatro dias, hoje é sexta-feira, amanhã será sábado. (MACEDO, 2003: 19)

Poucos momentos depois da cena antecedente... (*Ibidem*: 45)

Um autor pode entrar em toda parte e, pois... Não, não, alto lá! no gabinete das moças... não senhor, no dos rapazes, ainda bem. (*Ibidem*: 88)

Como resalta Candido (2006), a preocupação do autor é a “possibilidade receptiva do leitor”:

sua força não provém da singularidade do que exprimem, mas do fato de saberem fornecer ao leitor mais ou menos o que ele espera, ou é capaz de esperar (CANDIDO, 2006: 453).

Macedo quer agradar este público que está aspirando a este tipo de literatura: a falta de espaço para críticas, assim como apego aos temas leves, podem estar associadas a esta juventude da forma romance na sociedade brasileira e a grande dependência que a literatura ainda tem para com os proprietários. O autor está ciente de tal imaturidade e pede ajuda do público a fim de que possa melhorar sua produção:

Eu, pois, conto que, não esquecendo a fama antiga, o público a receba [a Moreninha, sua “filha”] e lhe perdoe seus senões, maus modos e levandades. É uma criança que terá, quando muito, seis meses de idade; merece a compaixão que por ela implora; mas, se lhe notarem graves defeitos de educação, que provenham da ignorância do pai, rogo que não os deixem passar por alto; acusem-nos, que daí tirarei eu muito proveito, criando e educando melhor os irmãozinhos que a Moreninha tem cá. (MACEDO, 2003: 11/2)

O contexto em que o romance *Senhora* é publicado é distinto. Há, entre os dois romances, mais de trinta anos: não apenas se alterou a sociedade, mas a forma em si. É possível considerar que o romance, mais estabilizado, não precise mais orientar os leitores dentro do texto, pois já possui uma breve história e pode discutir os problemas sociais com mais desenvoltura, respondendo questões que se apresentam à sociedade e disseminando idéias e comportamentos. Com o passar dos anos, algumas idéias parecem

ganhar mais peso. Em *A Moreninha*, a crítica ao casamento sem afeto está se constituindo como possibilidade, mas os problemas inerentes ou decorrentes deste tipo de relação ainda não se encontram inteiramente formulados. Em *Senhora*, a vida galante se torna um problema de fato. As personagens estão mais definidas e as conseqüências de suas condutas se tornam um problema, motivo para reflexão, como o são as relações da sociedade de modo mais amplo. Ainda que também restrito a personagens das classes altas, *Senhora* discute a ascensão social e as tensões do enriquecimento. Neste romance, o narrador e a protagonista Aurélia possuem concepções muito próximas sobre as relações afetivas e, na maioria das vezes, semelhantes, como no que se refere ao casamento de conveniência. A narrativa discorre sobre a corrupção da sociedade e do indivíduo pelo dinheiro, discussão que fornece à narrativa mais consistência e realismo: realismo que o afastamento da vida movimentada da cidade, encontrada no romance de Macedo, não permitiu.

*Senhora* narra a vida de Aurélia Camargo, moça pobre de 18 anos que ascende socialmente com a herança que recebe de um rico avô. É filha de Pedro e Emília, jovens que se casam por amor, contrariando a vontade de suas famílias. Ainda moça, apaixonase por Fernando Seixas, rapaz que após noivar com a jovem, a abandona por outra devido ao dote que virá a receber. Aurélia é uma moça simples, com valores familiares fortes e com uma alma pura, o que a torna apta para amar de maneira particular: o amor que se alimenta de ideais. Fernando não percebe a profundidade deste amor, pois a vida da sociedade galanteadora o tornou insensível aos verdadeiros sentimentos. Mesmo sendo abandonada, Aurélia só deixa de amar Fernando quando descobre que o jovem a trocou por um dote: até então permanecia amando o rapaz e, principalmente, o ideal que dele mantinha, pois Aurélia, acima de tudo, ama o amor. Aurélia entende que amar Fernando é uma missão designada por Deus. Quando fica rica, resolve vingar este amor que julga desrespeitado, dando preços aos rapazes, fazendo-os de mercadoria. Arquiteta um plano para se casar com Fernando sem que ele saiba quem é a noiva, oferecendo um dote altíssimo. O rapaz aceita e fica extremamente contente ao saber que a noiva é a moça que amou alguns anos antes. Aurélia, no entanto, o acusa de ser vendido. A vida conjugal de ambos torna-se um martírio. Sequer se tocam, mas para a sociedade são um casal muito feliz. Fernando não usa nada que Aurélia comprou para ele, a fim de manter sua honra, conseguindo finalmente juntar o dinheiro para pagar a ela o valor que lhe foi pago por si mesmo. Quando termina o contrato, Aurélia se rende, pedindo que Fernando a ame.

A figura central que simboliza as relações conjugais monetariamente orientadas é o protagonista Fernando Seixas, primeiro e único amor de Aurélia Camargo. Já no primeiro capítulo do romance, conhecemos o desprezo que a jovem, com apenas dezoito anos, sente para com a sociedade dos salões que frequenta. Todos a admiram, mas a moça não se engana, sabe que as homenagens que lhe prestam não são para a sua pessoa, mas para o seu dinheiro. Aurélia considera “o ouro um vil metal que rebaixava os homens; e no íntimo sentia-se profundamente humilhada pensando que para toda essa gente que a cercava, ela, a sua pessoa, não merecia uma só das bajulações que tributavam a cada um de seus milhões de cruzeiros”<sup>107</sup>. Como é possível perceber, Aurélia é uma personagem diferente das anteriores, reflete bastante sobre o ambiente que a circunda, não experimentando, como em *A Moreninha*, uma espécie de ausência para com as coisas do mundo, não tendo apenas preocupações que se limitam a questões amorosas - temas que, na época, eram considerados preponderantemente femininos ou mesmo sua única preocupação, como mostra Pereira (1944)<sup>108</sup>.

Como afirma Coutinho (1986), esta é uma diferença profunda que separa Macedo de Alencar, pois o primeiro autor se restringiria a avaliar superficialmente a sociedade que o rodeava, sem se preocupar com outras questões que poderiam se colocar aos indivíduos e que poderiam ser material para fomentar personagens e situações narrativas mais consistentes, como ocorre em Alencar. Schwarz (2000), por sua vez, tem concepção diferente de Coutinho e considera que as problemáticas românticas tratadas em *Senhora* estariam deslocadas em relação ao período, fazendo com que o enredo apresente sérios problemas de construção, na medida em que Alencar não teria conseguido “reiterar esse deslocamento em nível formal, sem o que não fica em dia com a complexidade objetiva de sua matéria”<sup>109</sup>. Cardoso (2008) possui posição distinta de Schwarz e afirma que as idéias não estariam deslocadas, pois Alencar não estaria buscando moralizar a sociedade, o que justificaria a idéia de que o enredo seria inadequado. Para o autor, Alencar quer apenas evocar o modelo sentimental e não, como aponta Schwarz, afirmar os ideais românticos europeus na sociedade brasileira.

---

<sup>107</sup> ALENCAR, 1995: 18.

<sup>108</sup> Segundo Pereira (1944), os romances de Macedo não faziam senão refletir um sentimento de ordem geral daquela sociedade, onde o casamento era o objetivo único e exclusivo: condição que explicaria a aceitação passiva por parte das moças diante de um casamento imposto. Para o autor, em Macedo temos uma “interpretação fidedigna dos sentimentos da época no que concerne à situação da mulher”, que refletiria, no fundo, a faceta sentimental das noções presentes em uma sociedade patriarcal. Candido (2006) também destaca o quão comum era este objetivo para as moças. No entanto, acreditamos que esta interpretação remete especialmente às suas personagens secundárias que, como ressaltado, se diferenciariam da protagonista que apresenta novas condutas para as mulheres.

<sup>109</sup> SCHWARZ, 2000, 36.

Independentemente da posição, é indiscutível o salto que Alencar empreende, elevando o nível da forma romance em relação a Macedo, pois, como indica Candido (2006), é sensível em Alencar a “percepção complexa do mal, do anormal, do recalque, como obstáculo à perfeição e como elemento permanente da conduta humana (...) [que] Em Teixeira e Sousa e em Macedo, aparece como luta convencional dos contrários, para atingir, em Alencar, a um refinamento que pressagia Machado de Assis”<sup>110</sup>.

A característica do romance realista apontada como central por Watt (1996), a descrição dos pormenores, sofre, em *Senhora*, uma ampliação e aperfeiçoamento, permitindo que o narrador e as personagens evidenciem ao leitor o que ocorre em seu interior com mais detalhes, oferecendo mais realismo à narrativa<sup>111</sup>. Esta sensibilidade às características peculiares do gênero humano não apenas traz, no romance, novos problemas para o amor, mas também possibilita que se apresentem formulações melhor definidas sobre o próprio sentimento. O refinamento que a narrativa imprime às personagens permite ainda uma melhor definição do íntimo, alteração que se reflete no modo como as personagens ponderam sobre os mais diversos assuntos, provocando um posicionamento mais crítico para com as condutas, escolhas, desejos, pensamentos, enfim, com a forma como cada pessoa age em suas relações. Como ressalta o narrador, ele não vai narrar a vida da moça na sociedade, mas seu “drama íntimo e estranho”, o que acentua o valor dado na narrativa ao interior das personagens. Na medida em que avalia mais detalhadamente os comportamentos dos indivíduos, abre margem ainda a questionamentos mais precisos sobre possíveis influências da sociedade nas ações de cada um deles. Assim, a narrativa amplia as modalidades da crítica e permite que não apenas se julgue a forma como uma personagem orienta suas condutas, mas também a sociedade, a moral e a educação, elementos que ainda não aparecem articulados no romance de Macedo<sup>112</sup>.

---

<sup>110</sup> CANDIDO, 2006: 545. Martins (1977-78) considera que essa superficialidade de Macedo está atrelada ao fato do romance macediano ser “brasileiro antes de ser *romance*” na medida em que buscaria refletir mais as peculiaridades e condições do Brasil oitocentista do que preocupações propriamente literárias. Era, para o autor, a arte possível no momento, uma resposta à ânsia dos brasileiros em ver reproduzido “no plano da imaginação, a sociedade que todos conheciam no plano da realidade” (MARTINS, 1977-78: 300/301).

<sup>111</sup> Ainda que melhor estruturada, esta descrição detalhada se restringe aos lugares freqüentados pelas personagens, seus hábitos e vestimentas. Discute ainda a prática do casamento negociado, elemento que é central para o romance e que torna o enredo orgânico e condizente com a realidade cotidiana. No entanto, a ausência da “família” desestabiliza o enredo.

<sup>112</sup> Como foi possível perceber, a “vítima” para a qual é produzida uma defesa mais consistente contra as condutas inapropriadas é a família, crítica feita por Dona Ana, personagem mais velha e que o narrador caracteriza como uma senhora de “espírito e alguma instrução”. Críticas também são feitas às relações não baseadas no amor, representadas pelo galanteio, e aos pais autoritários, mas em nenhum momento questiona-se a moral da sociedade ou os indivíduos por ela moldados.

No entanto, *Senhora* não discute detalhadamente as conquistas amorosas dos diferentes tipos de homens e mulheres, como ocorre em *A Moreninha*. Talvez porque a narrativa de Macedo esteja iniciando o romance de amor, seja necessário detalhar minuciosamente quais os tipos de amante presentes na sociedade e quais são os comportamentos apropriados aos jovens amantes. *Senhora* não mapeia os tipos, mas produz um padrão dual de comportamento que distingue os amantes sinceros dos negociadores de casamento. Ainda que em *A Moreninha* a diferença entre amor sincero e interessado esteja estabelecida, fica evidente que um dos objetivos do romance é assinalar os diferentes tipos. Em *Senhora* estes tipos parecem já estar definidos e o romancista não se esforça em descrever como se comportam cada um deles em suas relações, como o faz Macedo com Augusto e Fabrício, mas em acentuar os efeitos, na vida íntima e conjugal, da intervenção dos interesses monetários no relacionamento e, conseqüentemente, da instituição do dote e do mercado nupcial, elementos comuns à sociedade patriarcal e à vida da Corte no século XIX.

### **As relações íntimas e o amor**

Vamos nos deter agora nas concepções de amor presentes em *Senhora*. Se em *A Moreninha* é perceptível a preferência pela personagem de Carolina, a jovem morena brasileira sensível ao amor, mas que ainda não o compreende, em *Senhora* as concepções de amor da protagonista e do narrador se assemelham a ponto de, no que se refere a este tema, ele falar *através* dela. A experiência da jovem<sup>113</sup> e o modo como ela lê o sentimento são tomados como modelos para definir os padrões de amor e de amante. As concepções que se seguirão, portanto, se referem centralmente à vivência e reflexões da moça.

Se em *A Moreninha* a questão do dinheiro sequer vem ao caso, em *Senhora* ela conduz a narrativa. Apoiada pela opinião do narrador, a protagonista Aurélia entende o mundo da galanteria como um mercado matrimonial, onde homens e mulheres estariam interessados menos na pessoa com que se relacionam do que com sua riqueza financeira. No romance de Macedo, esta questão não precisa ser discutida porque não há

---

<sup>113</sup> O narrador ressalta que a “posição especial em que [Aurélia] se achava ao fazer-se moça” (ALENCAR, 1995: 97) justificaria as idéias singulares que tinha: pobre, bonita, assediada e obrigada a procurar um marido, Aurélia possui concepção distinta sobre o amor. E a moça concorda com o narrador, pois crê que as ilusões que vive – o desejo de ver seu amor respeitado e reconhecido pela sociedade – e que não permitem que se conforme à realidade da vida têm a ver com a educação que recebeu na infância, a educação do amor baseada no exemplo dos pais. Relações como esta – entre a história de vida e a pessoa atual das personagens – não são feitas no romance de Macedo, possivelmente porque naquela narrativa as personagens são tipos com características fixas, não passam por mudanças em suas personalidades.

espaço para o desenvolvimento de uma relação entre jovens de camadas diferentes. É exatamente a inclusão das camadas médias empobrecidas que dá margem à discussão sobre o interesse financeiro. É possível sugerir que Aurélia não problematizaria tal fato se não tivesse antes sido pobre: sua virtude vem em parte daí<sup>114</sup>. Tal afirmativa pode ser comprovada pelo fato de nenhuma outra personagem do romance fazer questionamento semelhante. A figura de Aurélia se opõe a um todo uniforme de pessoas "da sociedade" que tem por objetivo empreender um casamento vantajoso, sem se preocupar com o verdadeiro amor<sup>115</sup>. Aurélia, diferentemente, foi educada tendo como exemplo o amor de seus pais. Aparentemente, sendo filha de um casamento virtuoso – Emília casa com Pedro porque o amor é mútuo, não importando o fato de o rapaz ser pobre ou a pressão da família -, Aurélia nasce virtuosa, uma pessoa boa e capaz de intuir sobre os sentimentos sinceros.

O problema da intervenção do dinheiro na vida íntima aparece no romance e surge representada centralmente pela imagem da degradação moral e da pessoa que se subjugaria ao dinheiro em detrimento do amor. A certeza de Aurélia de que todos na sociedade de elite em que vive só se importam com sua riqueza se expressa no costume da moça em “indicar o merecimento relativo de cada um dos pretendentes, dando-lhes certo valor monetário”<sup>116</sup>, fazendo com que se aproximassem ainda mais do aspecto de objeto que já eram - concepção de Aurélia - no mercado matrimonial de que participavam. Mas enquanto todos consideram a “brincadeira” de Aurélia, “gracinhas de moça espirituosa”, o narrador percebe uma reação amarga, acentuando que muito “devia a cobiça embrutecer esses homens, ou cegá-los a paixão, para não verem o frio escárnio com que Aurélia se ludibriava nestes brincos ridículos”<sup>117</sup>. É perceptível a identificação do narrador com o ponto de vista de Aurélia. Ambos não conseguem ser insensíveis a estas condutas dominantes na sociedade, o que os distancia das outras personagens.

Mas esta capacidade crítica de Aurélia está intimamente relacionada com o fato de seu primeiro amor, Fernando Seixas, tê-la trocado por um alto dote, preferindo o dinheiro ao amor sincero que a moça lhe oferecia<sup>118</sup>. O rapaz se orientava por uma ética

---

<sup>114</sup> Moraes (2005) acentua que Alencar percebe qualidades peculiares de virtude nas pessoas pobres cuja educação se voltaria para a simplicidade e para o trabalho.

<sup>115</sup> O narrador entende que estas pessoas criadas na sociedade sequer conheceriam o verdadeiro sentimento, como ficará explícito mais adiante.

<sup>116</sup> ALENCAR, 1995: 19.

<sup>117</sup> *Idem*.

<sup>118</sup> Embora a intervenção do dinheiro nos relacionamentos afetivos seja uma questão frequentemente remetida ao romantismo, a inconstância já era associada a tal fator anteriormente: em sua obra sobre o amor, *O Banquete*, Platão traz esta discussão e confirma a idéia de que um amante que não ama a pessoa, mas o dinheiro ou a posição social, tende a ser volúvel.

distinta, era insensível ao sentimento, e possuía uma personalidade fraca, conseqüência da vida de salões e teatros que levava<sup>119</sup>. Como destaca o narrador, “já nele começava o embotamento do senso moral, que o influxo de uma civilização adiantado, e no seio de uma sociedade corroída (...) acaba por abordar aqueles monstros”<sup>120</sup>. A associação entre sociedade moderna e degradação da pessoa é óbvia<sup>121</sup> e ainda que Aurélia não tenha concepções tão claras quanto àquelas do narrador, a moça também percebe o problema, como demonstra a acusação de “vendido” que utiliza para classificar Seixas.

É necessário avaliar mais atentamente a tensão expressa no romance entre dinheiro/interesses materiais e relações amorosas. Ao casamento de conveniência, negociado por meio do dote, não se opõe, como pareceria óbvio, o casamento por amor, mas o amor em si mesmo. Em certo momento do romance, quando Aurélia desconfia que Fernando está mudado porque está preocupado com o noivado, Aurélia afirma que não é o casamento que importa, mas o amor, lembrando a Seixas que a “ promessa que o aflige, o senhor pode retirá-la tão espontaneamente como a fez. Nunca lhe pedi, nem mesmo simples indulgência, para esta afeição”, liberando-o do compromisso. Para Aurélia importa a relação de amor, que seria mais relevante do que o sacramento, definindo assim uma distinção entre homens e mulheres que anseiam casar antes de tudo e aqueles que amam principalmente. O desejo de Aurélia é oferecer seu amor mesmo que não posso ficar ao lado de seu amado<sup>122</sup>.

---

<sup>119</sup> O mesmo se deu com Augusto, pois é durante a juventude de salões que ele esquece temporariamente seu amor de infância, apaixonando-se pelas várias belezas que lhe eram apresentadas. É nesse momento, freqüentando estes locais, que ele vê sua constância e virtude serem reduzidas.

<sup>120</sup> ALENCAR, 1995: 95.

<sup>121</sup> O narrador acentua que os comportamentos de Seixas são típicos de um amante “à moderna”. Esta mesma denominação é utilizada para classificar Augusto. Mas Augusto não valoriza o dinheiro como Seixas – talvez porque Augusto seja rico -, de modo que os efeitos da “modernidade” – o apego à Beleza distribuída em todas as moças, a inconstância - parecem ser obstáculos menores no romance de Macedo.

<sup>122</sup> Julia, protagonista de *A Nova Heloísa* de Rousseau, orienta-se pelo mesmo padrão. Tendo que obedecer ao pai, se afasta de seu amor para se casar com o pretendente escolhido para ela e isso não interfere na extensão e profundidade de seu amor, ainda que o modifique. Não se deve entender, contudo, que há em *Senhora* uma negação da religião, mas que o casamento ou a proximidade física dos amantes não é uma condição para o amor, pois ele é maior do que a distância – os pais da moça, por exemplo, viveram grande parte da vida afastados um do outro devido à intervenção do pai de Pedro. O que importa é a qualidade do amor que deve ser constante, logo virtuoso. O fato de o casamento não ser condição para o amor não se repete para as relações sexuais que, claramente, devem estar associadas ao matrimônio. O sexo é igual ao “santo amor conjugal”. Mas o casamento também não basta para que a relação sexual seja “santa”. Aurélia, mesmo estando casada e desejando “beber na taça do amor” – as menções ao desejo sexual de Aurélia são diversas -, não cede aos anseios do corpo, pois fazê-lo seria “a profanação deste santo amor”. Tal fato se dá porque Fernando ainda não é aquele rapaz de antes, ele não retornou à virtude e não é merecedor do amor da moça. Como apontam Leite (1967), Martins (1977-8) e Moraes (1995), o amor só pode ocorrer quando termina o desnível entre os amantes. Como destaca Pena (1988), Alencar é normativo, suas mulheres são modelos de virtude, de modo que só o amor legitima o sexo e só quando há igualdade entre as partes ele pode se realizar.

Diferente de Aurélia, seus companheiros de salão querem casar com os melhores pretendentes. Cortejar é um hábito. Conseqüentemente, apresentar-se nas festas e teatros é essencial, buscando ser visto por todos. Para os rapazes, um bom dote é o preço das damas. Para as moças, um rapaz “elegante”, “distinto” e bem posicionado são os critérios. Como é possível perceber, as moças têm preços e os rapazes se vendem por meio de suas qualidades. Daí Aurélia dar-lhes preços, “cotando-os” de acordo com suas características<sup>123</sup>. É uma “empresa nupcial”, como denomina o narrador. O amor não é discutido nestes locais, apenas as qualidades do indivíduo como pretendente. Mesmo quando há amor, como ocorre entre Torquato Ribeiro e Adelaide Amaral, as questões de classe contam: é pelo fato de o rapaz ser pobre que ela é impedida de casar com ele. Este tipo de obstáculo está excluído em *A Moreninha*, pois todos pertencem ao mesmo grupo social. Mesmo que o dote e a condição social de um jovem sejam questões importantes para a sociedade do período, elas não são recriadas na narrativa e problematizadas por Macedo. *Senhora* explora este tema e revela uma tensão profunda, afirmando que onde há interesses materiais, não pode haver espaço para os verdadeiros afetos ou, como faz Seixas, eles serão deixados de lado quantas vezes for necessário por causa do dinheiro, revelando um comportamento inconstante, volúvel. O amor não tem esse tipo de preocupação. Aurélia, como sua mãe, sabe que o seu sentimento importa mais do que a condição social do amado. É esta consciência do valor do amor que o romance quer assinalar. A diferença entre *Senhora* e *A Moreninha* se estabelece. Se no romance de Macedo, a volubilidade está associada ao desejo sexual dos homens e ao anseio feminino em casar, em Alencar, é devido ao interesse financeiro que a inconstância ocorre. Pode-se afirmar que a desvalorização do amor e da pessoa são, para o romance, os efeitos do mercado matrimonial<sup>124</sup>.

Aurélia possui uma relação particular com o amor que remete às noções românticas de bondade natural. A moça conhece o amor por uma intuição que parte de dentro dela e que é própria a “mulheres de imaginação e sentimento” que acham “nas

---

<sup>123</sup> O valor podendo variar se eles faziam agrados a ela ou satisfaziam alguma fantasia sua.

<sup>124</sup> Esta tensão entre valor da pessoa e importância do dinheiro desvia da família o problema das relações amorosas, ainda que não a elimine. Ao centralizar a questão no mercado matrimonial e nos jovens, a narrativa acusa, especialmente, os comportamentos da sociedade e dos indivíduos. Ainda que demonstre a intervenção do pai, como no caso de Adelaide Amaral, o principal obstáculo que o amor enfrenta são as condutas interessadas dos amantes que preferem um casamento arranjado, desde que seja vantajoso, do que esperar o desenvolvimento do amor. O papel da família praticamente não é discutido e ela é relegada a segundo plano no romance, ainda que alguns parentes de Aurélia – sua mãe, avô e, especialmente, seu tio -, interfiram e tenham papel importante no desenvolvimento de suas relações íntimas.

cismas do pensamento, essa aurora d'alma que se chama o ideal"<sup>125</sup>. Como é possível perceber, a moça intui sobre o amor, porque ele está dentro dela e, não sendo corrompida pela rotina da vida galante, ela pode, *mesmo sem nunca ter amado*, compreender o amor. A narrativa indica um modo particular de ler o sentimento, porque Aurélia teve experiências únicas na vida. Como a moça não viveu, durante a mocidade, a "sociedade", não conhece o amor pelo que se ouve falar dele, como "romantismos", o que a lançaria na rotina comum, ansiando antes ser admirada e desejada por vários homens, especialmente os ricos, do que ser verdadeiramente amada. Experimentando os salões, esta intuição que a conecta com seu interior e com o amor não poderia se manifestar, afinal, como ocorrera com Seixas, ela teria sido corrompida pela "empresa matrimonial" que a todos afeta. A narrativa assinala a distinção básica entre os ansiosos por um casamento vantajoso e aqueles que desejam amar e ser amados.

Há, em relação ao romance anterior, uma mudança na representação do sentimento. Se em *A Moreninha* o amor possui um aspecto místico associado à ilha, aqui, não deixando de possuir uma aura fantástica, posto que também fruto da virtude encantadora de Aurélia, ele está marcadamente fundado nos seres, aparecendo claramente como uma propriedade deles. Carolina, por meio de suas qualidades de ingenuidade e pureza, altera o comportamento do amado. No entanto, o amor ainda é uma novidade para Carolina e não está fundado nela. Aurélia possui "a vaga intuição do pujante afeto", percebe o sentimento dentro dela antes de conhecer Fernando Seixas, desde sempre possuindo uma ligação com amor, experimentando dentro de si "essa aurora d'alma que se chama o ideal". Carolina espera Augusto não porque conhece, mesmo que por uma intuição, o amor, mas porque, na infância, jurou ser constante e fiel. Ainda que diante de virtudes distintas, é possível afirmar que ambas as moças estão

---

<sup>125</sup> ALENCAR, 1995: 84. As associações com as noções européias de romantismos são mais que explícitas: um ser não corrompido encontra em si, não pela razão apenas, mas pelo sentimento, pela imaginação e por aquilo que é a principal faculdade da alma, o pensamento, as representações perfeitas, ideais. É esse desenvolvimento solitário de concepções sobre o sentimento que permite que Aurélia não se iluda com as aproximações dos rapazes, mantendo-se distante. No entanto, há uma crítica na obra ao romantismo como está disseminado na sociedade. Aurélia considera que os romantismos das moças atuais seriam "exagerações" e não se enquadra entre estas "moças românticas e pálidas que se andam evaporando em suspiros" (ALENCAR, 1995: 22), moças como Dona Joaquina, personagem de *A Moreninha*. A noção de "romantismos" pode indicar ainda a idéia de idealizações baratas, como o casamento "à romântica" de que fala Lemos, onde se expressa a relação em que o noivo casaria com moça sem conhecê-la e sem se importar com sua aparência – o tipo de comportamento afetivo que Fabrício também associa à "escola dos românticos". Assim, o amor distinto de Aurélia não é romântico ou pelo menos não deste romantismo prosaico que se dissemina na sociedade e que muito lembra as concepções de Augusto em *A Moreninha*. Lembremos ainda que este modo de amar é desvalorizado na narrativa de Macedo. É possível entender, como Cardoso, (2008) que Aurélia se aproxima mais das heroínas sentimentais do que das românticas, movimentos que, embora próximos, não são idênticos.

qualificadas para o amor. A diferença está em que Carolina não ama antes do amado surgir, logo, distinto de Aurélia, não ama, em primeiro lugar, o amor.

O amor se transforma, na narrativa de Alencar, em "um pujante afeto, que funde em uma só existência o destino de duas criaturas, e completando-as uma pela outra, forma a família"<sup>126</sup>, como destaca o narrador. Amor e família estão diretamente conectados e não família e constância, como entendia a avó de Carolina. Embora considere que toda mulher deseja ser amada, Dona Ana associa constância e felicidade conjugal, mas não o amor, revelando que é possível haver um bom casamento sem a presença do amor, na medida em que ele não é uma condição para o matrimônio feliz. Mas esta é a concepção de uma senhora, cerca de duas gerações antes da neta. É relevante ressaltar que, no entanto, apenas uma das personagens no romance de Macedo faz uma associação explícita entre amor e casamento. Com a insistência de Augusto em falar de Carolina, Leopoldo, amigo do rapaz, lembra que a "exaltação" de Augusto "estava muito em ordem num moço que quisesse desposar d. Carolina". Embora este seja o caso de relação amorosa narrado, esta associação não é feita nem mesmo pelos protagonistas. Distinto das noções presentes em *Senhora*, o amor não é um pressuposto para a união, ainda que *possa ocorrer*. O narrador de *Senhora*, diferentemente, compreende que é o amor que constitui o casal e funda a família. Não há afirmações deste tipo em *A Moreninha*. Esta ausência também fornece mais um elemento para a análise e talvez ajude a compreender o porquê de as relações interessadas não serem um problema no romance de Macedo. Em *A Moreninha*, o amor ainda é apenas uma possibilidade, uma travessura, não uma necessidade. Em *Alencar*, o *status* do sentimento mudou: ele é considerado a base da família pelo narrador e por Aurélia, daí serem cabíveis críticas à sociedade e ao modo como se organizam os matrimônios na mesma. A diferença principal está que no texto de Alencar a idéia do amor como principal fundamento das relações está textualmente definida e as relações fundamentadas no amor não são tidas como uma obviedade, um tipo de relação que não enfrenta problemas quando desenvolvido em uma sociedade em que o casamento ainda envolve, principalmente, interesses financeiros. Mas ainda que amplie a crítica e incorpore o casamento negociado à história, o romance ainda não é capaz de resolver esteticamente a tensão entre amor e família e, conseqüentemente, o amor ainda se configura como um elemento deslocado no enredo. Casamentos feitos por interesse, como os que ocorriam com freqüência em contexto patriarcal, são recriados na

---

<sup>126</sup> ALENCAR, 1995: 84.

narrativa, mas associações entre este modo de estabelecer as relações e os proprietários, os patriarcas, são relegados à segundo plano no romance.

O casamento, para Aurélia, não aparece como o objetivo principal da vida e, “quando ocorria pensar nele alguma vez, apresentava-se a seu espírito como uma coisa confusa e obscura; uma espécie de enigma”, de modo que, em “sua ingenuidade não compreendia Aurélia a idéia do casamento refletido e preparado”<sup>127</sup>. Quando, por acaso, pensa no assunto, a idéia desdobrava-se numa incrível sensação de felicidade. Aurélia e o tipo de sentimento que pressente são únicos porque ela é parte daquele grupo de mulheres singulares, as de “imaginação e sentimento”, noções que se contraporiam ao conceito de “realidade” que englobaria as moças que entendem e vivenciam o casamento “refletido e preparado”. Moças não-ingênuas, portanto, dado que Aurélia é caracterizada pela ingenuidade exatamente por desconhecer este tipo de relação negociada. Percebe-se que a jovem se torna o padrão de mulher na narrativa: a moça pura que vivencia o ideal e não a realidade<sup>128</sup>, ideal que está em seu íntimo, em sua alma e que permite que ela seja diferente das outras mulheres, na medida em que não se orienta pela moral corrompida da sociedade.

A partir desta exaltação do íntimo, a narrativa acentua as reflexões em torno do conceito de alma que estão pouco desenvolvidas no romance anterior. A alma aparece como o espaço do íntimo, da reflexão solitária, dos sentimentos. Por outro lado, indica também o poder deste íntimo sobre o corpo, entidade que refletiria este mundo interior<sup>129</sup>: felicidade, tristeza ou qualquer outra sensação. Em *A Moreninha*, Leopoldo também aponta a alma como espaço do íntimo quando reflete sobre a diferença entre a

---

<sup>127</sup> *Idem*.

<sup>128</sup> À realidade do mundo, corrompida, se opõe o interior de Aurélia, sua pureza de menina. É no mundo “real” da sociedade que Aurélia se rende ao escárnio e à ironia, enquanto sozinha, em casa, volta a ser a moça ingênua da época da pobreza (Cardoso, 2008). É quando pensa no casamento de feições “reais” que vai estabelecer com Seixas, o vendido, que Aurélia torna-se fria e racional, uma estátua de mármore. A noção de realidade também se assemelha à vulgaridade. Quando Lemos, o tio da moça, tenta seduzir a sobrinha, lhe envia uma carta no estilo “de namoro realista”, como denomina o narrador, onde se expressam “não os impulsos do sentimento, mas as seduções do interesse” (ALENCAR, 1995: 87). O real está corrompido e só no interior, seja do ser, seja da casa, é que se manifesta a pureza.

<sup>129</sup> A separação entre a esfera do íntimo e a exterior fica então melhor definida e as relações entre as duas também estão melhor delineadas. Se, por um lado, o mundo interior se expressa na aparência: “Apagou-se nos lábios de Aurélia o sorriso; e a expressão de um ardente anelo, ressumbrando do mais profundo de sua alma, imergiu-lhe o semblante.” (ALENCAR, 1995: 66), por outro lado, a interioridade também pode se resguardar do exterior. Quando Aurélia é cortejada por galanteadores fáceis, abandona o exterior e interna-se em si mesma, de modo que “Não era a moça que ali estava à janela; mas uma estátua, ou com mais propriedade, a figura de cera do mostrador de um cabeleireiro da moda.” (*Ibidem*: 85). Não se deve compreender este íntimo, contudo, como associado à noção moderna de individualidade, como o espaço do *self* (Cardoso, 2008). A intimidade, nas narrativas sentimentais, é o símbolo deste espaço da pureza onde a pessoa verdadeira pode se revelar, em oposição àquilo que tem de apresentar quando está em público, na “sociedade”.

moça do campo, cuja alma é exposta a poucas imagens, fazendo com que ame apenas uma vez, e a moça da cidade que veria muitas imagens diferentes todos os dias, de modo que “ainda que contra a vontade, tudo a obriga a ser volúvel”. As semelhanças com a experiência de Aurélia são claras, mas altera-se o ambiente: a jovem não vive no campo, mas deve se manter honesta na sociedade que oferece múltiplos prazeres e perdições. A relação é com o que se pode ser como pessoa em um espaço e no outro, pois na cidade um jovem deve conduzir-se segundo as regras da sociedade e, ao mesmo tempo, evitar ser corrompido, o que exigiria um grande esforço<sup>130</sup>. Podemos concluir, como Moraes (2005), que a narrativa de Alencar tenta enfatizar a mais freqüente presença da sinceridade e da pureza da alma entre pessoas simples e afastadas da moral da sociedade galante, como também se dá com o tropeiro do início do romance<sup>131</sup>.

Trazendo à discussão esta questão da alma, pretende-se ressaltar mais uma vez o detalhamento da interioridade das personagens, pois se existe, em *A Moreninha*, referências aos pensamentos das personagens, aos sentimentos, ao subjetivo, aqui a separação é mais forte e acentuada por esta imagem do interior representada pela alma. Um exemplo pode ajudar a entender. Quando Carolina sofre modificações por causa da incerteza do amor, são suas maneiras que mudam: “Antes deles [dos festejos onde conheceu Augusto], era essa interessante jovencinha o prazer da ilha (...) ignorava o que era estar melancólica (...) Hoje suas maneiras são outras (...) ela vagueia solitária pela praia, perdendo seus belos olhares na vastidão do mar”<sup>132</sup>. Carolina se torna tristonha e melancólica, seus *comportamentos* mudam temporariamente, sua virtude não é afetada. Quando Aurélia é vítima da traição de Seixas, sente um “suplício infindo, de que só podem fazer idéia os que já sentiram apagarem-se os lumes d’alma, ficando-lhes a inanidade”<sup>133</sup>: Aurélia está arrasada e sua tristeza invade seu íntimo deixando-lhe vazia e, ainda que seu caráter e seus sentimentos continuem puros, Aurélia passa “a olhar o mundo como um desses charcos pútridos”, suas concepções se alteram e sua personalidade muda, pois ela deixa de ser a moça boa de antes. No entanto, esta mudança só se processa quando ela deve lidar com a sociedade, pois, solitária, ela volta a ser ingênua e pura<sup>134</sup>. Ainda que o tipo de experiência seja muito distinto, pois

<sup>130</sup> O próprio Fernando Seixas é percebido como um bom rapaz, mas que, fraco, foi corrompido.

<sup>131</sup> Encarregado de levar grande soma em dinheiro para a mãe de Aurélia, o homem não desvia a quantia para uso próprio e o valor chega a salvo.

<sup>132</sup> MACEDO, 2003: 112

<sup>133</sup> ALENCAR, 1995: 99

<sup>134</sup> Como ressalta Cardoso (2008), as personalidades dos heróis sentimentais são constantes, únicas. Manifestações de individualidade, como o orgulho obsessivo de Aurélia que faz com que a moça se torne uma vingadora do amor, são momentâneas, a personalidade original sendo retomada em algum momento

Carolina não passa por decepção semelhante, devemos dar atenção para o tratamento narrativo dispensado ao íntimo, à constituição e à transformação do ser interior.

Esta renovação na concepção do íntimo reflete-se na construção dos argumentos narrativos sobre o amor. As personagens refletem sobre os problemas enfrentados em sua vida íntima. Como exemplo, podemos citar o caso do ciúme. Em *A Moreninha*, o ciúme se restringe a um “faniquito” da moça, mas é transformado em tema de discussão entre os amantes em *Senhora* que sobre ele refletem e concluem que o mesmo não é parte do amor, e sim “o desgosto de ver o rival possuir um bem que nos pertence (...) ao qual julgamos com direito exclusivo”, enfim, o ciúme “é o zelo do senhor pela coisa que lhe pertence”, é um capricho.

Esta possibilidade de experimentação e reflexão que as personagens têm permite ainda entender porque as influências da sociedade podem produzir pessoas como Aurélia e Seixas que têm idéias completamente distintas sobre o amor. As experiências de Aurélia explicam o desprezo que sente pela sociedade e o desrespeito que dispensa aos homens que aceitam ser tabelados e casam pelo valor do dote que recebem, como o fez Seixas. Os galanteadores não conhecem o sentimento, a admiração pela pessoa, pois filhos do mundo corrompido só apreciam o galanteio, o amor como uma diversão e as relações que podem trazer algum benefício financeiro. Desconhecem o sentimento sincero e representam o tipo de amor que não se quer afirmar.

As reflexões do tio de Aurélia, Lemos, ajudam a compreender o tipo de homem desprezado pela moça e pelo narrador e que se revela comum na sociedade moderna. Ao propor um casamento arranjado a Seixas, onde o dote oferecido possui valor que considera altíssimo, Lemos não tem qualquer dúvida de que o rapaz aceitará a oferta que o tirará da pobreza e lhe levará ao luxo. “Tinha pois como impossível que um moço, em seu perfeito juízo, (...) repelisse a fortuna que de repente entrava pela porta da casa”<sup>135</sup>. Considerava ser parte do trabalho de escritores ficcionistas, “para arranjarem lances dramáticos e quadros de romance”<sup>136</sup>, caluniar sobre os homens, construindo personagens honrados que negariam tal sorte. Para ele, a vida real não era como a dos romances<sup>137</sup>, pois a vida é uma “quitanda” onde “Os ricos alugam os seus capitais; os

---

da narrativa. As personagens sentimentais teriam, para o autor, a capacidade singular de restaurar a virtude inicial.

<sup>135</sup> ALENCAR, 1995: 49.

<sup>136</sup> *Ibidem*: 50/51.

<sup>137</sup> Quando lembramos que o romance era considerado um modo de moralizar, um guia de conduta, este momento da narrativa torna-se muito interessante: a personagem que é, de diferentes maneiras, acusada de desonesta no romance, é exatamente a que acredita que a forma é incapaz de criar situações verossímeis. Será este um discurso que deve ser desconsiderado pelos leitores?

pobres alugam-se a si, enquanto não se vendem de uma vez, salvo o direito do estelionato”. Lemos considera que toda a sociedade é vendida, mas, diferente de Aurélia e do narrador, não se refere a ela em tom de crítica. O tio de Aurélia compreende sua realidade a partir das visões comuns que compartilha com a sociedade, noções que entende e concorda e por meio das quais se orienta<sup>138</sup>.

Assim, Seixas é apenas um homem normal, o tipo cotidiano que não vê problemas nos casamentos de conveniência. Como o próprio moço declara, “o modo por que ajustara seu casamento não era nenhuma novidade; todos os dias estavam fazendo dessas alianças de conveniência, em termos idênticos, senão mais positivos”<sup>139</sup>. Mas esta concepção preocupa o narrador que considera que a instituição fundamental do casamento – que transforma o mancebo e funda a família – está cada vez mais desvalorizada, dado que as pessoas estariam se associando com completo descaso, “com a mesma consciência e serenidade, com que o viajante aposenta-se em uma hospedaria”<sup>140</sup>. Deste modo, o casamento e a família se apresentariam não como um apreciado lar, mas como um espaço pelo qual se pára para descansar, sem que haja qualquer apego afetivo. Ao analisar o desespero de Seixas, rapaz para quem o casamento “desde que não lhe trouxesse posição brilhante e riqueza, era para ele nada menos que um desastre”<sup>141</sup>, compreende-se as idéias do narrador:

“Encerrar-se no obscuro, mas doce aconchego doméstico; viver das afeições

---

<sup>138</sup> Quando Aurélia passa a se expor e os rapazes começam a cortejá-la, o narrador acentua que muitos dos rapazes apenas querem tirar a pureza da moça ou arrastá-la ao “turbilhão do mundo”. Quando Lemos descobre que a jovem de que muito falam é sua sobrinha, entende que, “em sua qualidade de tio, cabia-lhe certo direito de primazia sobre esse bem de família” (ALENCAR, 1995: 85). Ele pensa como os jovens que cortejam Aurélia. Ela corresponde ao tio pensando que ele só quer ajudá-la, mas quando sabe das reais intenções, despreza-o profundamente. É possível imaginar que a narrativa configura uma crítica das relações dentro da família e entre pessoas de idades muito diferentes, confirmando as hipóteses de Costa (1999) sobre as influências higienistas no século XIX, que acusavam este tipo de relações íntimas. No entanto, deve-se enfatizar que a narrativa lembra que todos ficam surpresos com o fato de Aurélia responder ao tio. A surpresa ocorre não porque Lemos era velho, mas porque ele era pobre, demonstrando que, para a sociedade, casar-se com um velho por interesse não era considerado um problema e acentuando a importância do dinheiro no estabelecimento de uma relação conjugal. Por outro lado, é possível que o tio também imaginasse que Aurélia queria ser lançada no mundo. O romance, talvez pelo momento em que é escrito, não deixa claro quais são as intenções desse tio ou porque os jovens crêem nisso. Freyre aponta que havia, na sociedade do século XIX, três tipos de prostitutas: a) as aristocráticas; b) as de sobradinho ou rôtula; e c) a “escória” (FREYRE, 2006b: 277). Acredito que Alencar tenha feito referência, no caso de Aurélia, para um tipo de prostituição de “sobradinho ou rôtula”, pois a rôtula é um dos meios pelos quais Aurélia entre em contato com os rapazes.

<sup>139</sup> ALENCAR, 1995: 61.

<sup>140</sup> *Ibidem*: 112. A preocupação do narrador com a família se assemelha à inquietação manifestada por Dona Ana, avó de Carolina, no romance *A Moreninha*. Em *Senhora* ocorrem acusações aos casamentos arranjados, como os comumente organizados pela família na sociedade brasileira do século XIX, mas estas críticas não são direcionadas à instituição da família em si mesma.

<sup>141</sup> *Ibidem*: 100.

plácidas e íntimas; dedicar-se a formar uma família, onde se reavivam e multipliquem as almas que uniu o amor conjugal; essa felicidade suprema não a compreendia Seixas. O casamento visto por este prisma aparecia-lhe como um degredo, que inspirava-lhe indefinível terror.” (ALENCAR, 1995: 93/4)

Deus designou como missão para Aurélia amar Seixas e fazer de tudo para que este amor seja respeitado. A missão de Seixas é a galanteria e a vida elegante e fácil onde a existência pacata e familiar, cuja base é o amor, não está incluída. Esta relação do rapaz com o casamento confirma a análise de Candido (2006), autor que considera que a dedicação de um moço ao amor está fortemente ligada à oportunidade de posição na vida que um bom matrimônio pode fornecer. Percebe-se, porém, que imersa na crítica dos comportamentos dos rapazes está a valorização da família amorosa e baseada no afeto em detrimento da galanteria - censura semelhante àquela feita em *A Moreninha*. A ética de Seixas não permite que ele compreenda a moral da família nem a de um amor verdadeiro. É por isso que dispensa a felicidade de um casamento difícil, posto que pobre – o oposto da atitude dos pais de Aurélia -, mas que é elevado pelo sentimento puro, e é infiel ao amor da moça, preferindo o mundanismo das vantagens de um casamento arranjado.

É necessário esclarecer o que é o amor para Aurélia a fim de acentuar quão diferentes e aprofundadas estão as noções de amor neste romance. Obrigada pela mãe que, doente, teme que a filha fique desamparada após sua morte, Aurélia passa a se apresentar aos rapazes contra sua vontade visando conseguir um marido. Embora seja muito admirada - é uma moça muito bonita - Aurélia se mantém fria para com todos os rapazes, uma estátua de mármore como aponta o narrador<sup>142</sup>. Mas “coisa singular” ocorreu quando vê Seixas pela primeira vez, pois embora não tenha conservado nenhum traço de sua fisionomia e não se recorde dele, podia, ao recolher-se em seu íntimo, achá-lo e ver sua imagem, “um vulto, quase uma sombra; mas ela *o conhecia; e não o confundiria com qualquer outro homem*”<sup>143</sup>: mesmo sem lembrar dele, Aurélia o conhecia no seu íntimo, como se a imagem dele se refletisse ou já estivesse dentro dela. Sendo visitada pelo moço, Aurélia registrava cada momento com ele, embebendo-se de sua alma: é pela pessoa de Seixas, pela imagem do jovem que é gravada dentro dela,

---

<sup>142</sup> A aparência de mármore remete, como apontado, à separação interior/externo, alma/corpo. Aurélia se torna estátua de mármore para preservar sua pureza quando ofendida pelos galanteadores. Assim, recolhe-se em seu interior, deixando apresentar-se apenas a beleza fria, sem sentimentos.

<sup>143</sup> ALENCAR, 1995: 89 - grifos meus.

que Aurélia se apaixonou. Nos momentos que ficavam afastados, Aurélia se utiliza, para com ele permanecer, das memórias do período em que ficavam juntos, mantendo-se unida a ele em sua imaginação. O prazer que sentia com esta presença imaginária é tão forte que o narrador chega a afirmar que “Seria difícil conhecer a quem mais adorava a gentil menina, e de quem mais vivia, do homem que a visitava todos os dias ao cair da tarde, se do ideal que sua imaginação copiara daquele modelo”<sup>144</sup>. As virtudes de Seixas são lançadas ao infinito, a ponto de Aurélia não amar mais o homem e sim o ideal que dele produziu. Mas, como apontado, este ideal já estava dentro dela, na aurora da alma, pois este ideal é uma noção perfeita que está nos seres. Podemos concluir daí que Aurélia, por meio de Seixas amava, em realidade, o amor.

Esta consideração é fundamental para compreender o desenlace da crise. Seixas ama Aurélia, fica noivo da moça, mas se arrepende, pois não consegue perceber a sinceridade deste amor: o que sente, quando pensa no amor de Aurélia, é orgulho de si, de ser amado com tal dedicação. Quando entende o peso do compromisso que assumiu, de apoiar uma moça pobre, Seixas se desespera e aceita um outro pedido de casamento. Aurélia, percebendo a distância do rapaz, não se importa que ele tenha deixado de amá-la ou que ele desfaça o compromisso. Para Aurélia, há amor sem casamento, mas não pode haver casamento sem amor, forma de relação que, no entanto, é comum. Vale lembrar que, diferentemente de todos, para Aurélia não importa o matrimônio, mas o amor e, mais do que isso, seu próprio amor, o amor que alimenta dentro de si. Ela sabe que Seixas não a quer mais e acredita que ele ame outra - mas Aurélia se resigna porque ela compreende o que é o amor e entende que se o rapaz ama outra, não pode controlar este sentimento: ela mesma perdeu a autoridade sobre si, não se pertence mais, não pode amar a mais ninguém, seu amor é único, imperioso, constante, sua missão no mundo é amá-lo<sup>145</sup>. Percebe-se claramente a mudança no *status* do sentimento que adquire poder transcendental, baseando-se em si mesmo, naquilo que constrói para si e para o outro. Entretanto algo importante a ressaltar é que se o amor muda como sentimento de *A Moreninha* para *Senhora*, ele permanece estranho à maior parte das personagens, como é o caso dos rapazes que cortejam Aurélia. O amor de Aurélia só é afetado quando descobre que Seixas não a abandonou porque amava outra, mas porque recebeu a oferta

---

<sup>144</sup> *Ibidem*: 90.

<sup>145</sup> Aurélia recusa o pedido de casamento de um rapaz rico porque não se pertence mais: “- Tinha resolvido aceitar o primeiro casamento que minha mãe julgasse conveniente, para sossegar seu espírito e desvanecer o susto que tanto a consome. Meus sonhos de moça, que bem mesquinhos eram, sacrificava-os de bom grado para vê-la contente. Agora tudo mudou. Não posso dar o que não me pertence. Amo outro.” (ALENCAR, 1995: 91 – grifos meus).

do dote, sendo que a dor e ofensa se encontram no fato de que o moço feriu *seu ideal*, perdeu sua virtude: “Debalde Aurélia refugiou-se nos sonhos do seu primeiro amor. A degradação de Seixas repercutia no ideal que a menina criara em sua imaginação, e imprimia-lhe o estigma. Tudo ela perdoou a seu volúvel amante, menos o tornar-se indigno do seu amor”<sup>146</sup>.

A diferença entre os modos de Fernando Seixas e Aurélia Camargo se relacionarem com o íntimo é imensa. Fernando é filho da sociedade corrompida e assim como trocou Aurélia por um dote e foi trocado por outro, poderia se vender a qualquer valor mais alto, como o fez. O amor lhe importa menos do que uma vida luxuosa. Aurélia, por sua vez, ama o sentimento que está nela, que não lhe foi ensinado, mas que pode intuir de sua alma. Como sabe que amar Seixas é uma missão designada por Deus, mantém-se constante e sente-se na posição, ao ficar rica, de fazer o rapaz valorizar este amor. Aurélia é uma moça diferente de todas as outras, não foi corrompida e não se deixou corromper mesmo rica e imersa na galanteria mundana. É uma moça virtuosa, sabe amar. Seixas, não é um homem ruim, mas fraco, pois não teve o caráter necessário para se manter íntegro.

A incapacidade de Fernando em notar a realidade do sentimento de Aurélia é percebida pelo próprio rapaz que se diz incrédulo com um amor como aquele. Julga que, nos tempos modernos, onde a mulher vive cercada de variados adoradores que se ajoelham ante a beleza, o amor teria se tornado um capricho e a relação conjugal uma questão de preferência da dama pelo rapaz; preferência que viria a se tornar, após o casamento, uma amizade conjugal. Acrescenta que “Assim o imaginei [o amor] sempre, assim o senti e me foi retribuído”<sup>147</sup>. Como fica evidente nesta frase, Fernando percebe que seus comportamentos e a maneira como lê o amor estão disseminados na sociedade. Ele não podia crer na força do amor de Aurélia, “Pensava que eram romantismo”, noção que é compreendida como profundas efusões de amor, expressadas em juras de amor eterno que se desfaziam no dia seguinte. A semelhança com as concepções presentes em *A Moreninha* é clara, especialmente nas falas de Augusto, o romântico, que jura amor a

---

<sup>146</sup> ALENCAR, 1995: 99. O narrador remete esta dedicação, e também a ofensa que Aurélia sofre, ao misterioso coração que “ainda mais o da mulher que é toda ela, representa o caos do mundo moral. Ninguém sabe que maravilhas ou que monstros vão surgir desses limbos”. Só assim entende-se porque “Aurélia amava mais seu amor do que seu amante; era mais poeta do que mulher; preferia o ideal ao homem” (ALENCAR, 1995: 97). Aurélia também acredita que as coisas do coração não são passíveis de compreensão, não havendo ciência que pudesse explicar “aquilo que não entende o próprio que o sinta” (*Ibidem*: 175). Os sentimentos são lançados à esfera do incompreensível, como também o é a mulher que é toda coração. Mais uma vez identifica-se amor e mulher, assemelhando-os àquilo que não se pode compreender.

<sup>147</sup> ALENCAR, 1995: 115.

todas as moças, julgando que “não houve, não há, nem pode haver amor que dure mais de três dias”<sup>148</sup>. Também como naquele romance, o galanteio aparece como uma das explicações para a descrença no amor, pois do mesmo modo que Seixas julga que a mulher não ama profundamente porque possui um variado leque de admiradores, Augusto nos lembra em dado momento que para D. Gabriela, moça que se correspondia com cinco rapazes, “o amor não existe: é um sonho apenas, e só olhais como real a galanteria”<sup>149</sup>. Percebe-se que na concepção da maior parte das personagens a compreensão do amor como fundamento do casamento não é óbvia ou comum, diferente da galanteria que é tomada como comportamento normal para o estabelecimento das relações.

Mas para compreender o amor que se quer definir, é importante se deter mais atentamente no constantemente acusado comportamento de Seixas. O rapaz é um galanteador que, segundo o narrador, conduzia-se segundo o “código da vida elegante” onde “mentir a uma senhora, insinuar-lhe uma esperança de casamento, trair um amigo, seduzir-lhe a mulher, eram passes de um jogo social”<sup>150</sup>. Seduzir é o código, não importando quem, a moral que se infringe ou o compromisso que se desonra. A censura é direta. A ética é outra, a da vida elegante e não aquela com a qual Aurélia foi educada, de pessoas humildes que não vivenciam salões e teatros, mas ficam recolhidos, trabalhando a fim de se manter<sup>151</sup>. Aurélia não participa daquele mundo e suas múltiplas seduções, tampouco conhece seus códigos e “Os artifícios do galanteio com que muitas realçam seus encantos; a tática de ratear os sorrisos e carinhos, ou negaceá-los para irritar o desejo, nem os sabia Aurélia, nem teria coragem para usá-los”<sup>152</sup>. O ambiente galante que o narrador considera desprezível não é seu meio e mais uma vez vemos, como se deu em *A Moreninha*, a distância entre as concepções de amor e sedução da

---

<sup>148</sup> MACEDO, 2003: 41.

<sup>149</sup> MACEDO, 2003: 99. Vale destacar que como em *Senhora* a noção de realidade é associada com concepções negativas.

<sup>150</sup> ALENCAR, 1995: 95.

<sup>151</sup> Talvez a mesma educação que a mãe de Fernando deu às irmãs, “a vigorosa educação brasileira, já bem rara em nossos dias, que, se não fazia donzelas românticas, preparava a mulher para as sublimes abnegações que protegem a família e fazem da humilde casa um santuário.” (ALENCAR, 1995: 42) e que se diferenciava daquela que Seixas recebia no mundo. Freyre (1952) ressalta o caráter reformador das obras de Alencar onde as heroínas possuem um tipo de educação que favorecia comportamentos que as aproxima da natureza, no sentido da pureza dos atos, noção que aparece como oposta à idéia de uma vida à européia, regrada pela educação necessária à vida da Corte, comum à sociedade carioca da época. O autor buscava “exaltar em homens civilizados, seus heróis, e em mulheres civilizadas, suas heroínas, o natural, que conservavam no seu comportamento e sob seus modos e trajes elegantes, em contraste com o artificial, o posticho, o convencional do comportamento de outros homens e de outras mulheres que só tinham de elegante a aparência.” (FREYRE, 1952: 14).

<sup>152</sup> ALENCAR, 1995: 85.

protagonista virtuosa e aquelas da maioria das personagens, com uma evidente exaltação para a moral *incomum* da primeira.

Diferentemente, Seixas está adaptado a uma vida mundana, de luxo e galanteio. Para ele, apaixonar-se por uma moça humilde e desamparada, que dele vai depender, é uma imprudência, posto que considera um “sacrifício” abandonar a antiga vida. Ele não concebe a idéia de alterar esse comportamento e “sujeitar-se a esse suicídio moral, a esse *aniquilamento do eu*”<sup>153</sup>, passagem que ressalta também a individualização como tema na narrativa alencariana. O narrador concebe que o indivíduo educado na sociedade pode perder-se, mesmo que tenha uma essência boa. Fernando descreve a educação que teve:

A sociedade no seio da qual me eduquei, fez de mim um homem à sua feição; o luxo dourava-me os vícios, e eu não via através da fascinação o materialismo a que eles me arrastavam. Habituei-me a considerar a riqueza como a primeira força viva da existência, e os exemplos ensinavam-me que o casamento era meio tão legítimo de adquiri-la, como a herança e qualquer honesta especulação. (ALENCAR, 1995: 213).

Ainda que honesto, Seixas se moldou “às fantasias da vaidade e aos reclamos da ambição”, preferindo esta moral cômoda, a um possível futuro de restrições ao lado da amada. Este código se reflete nos comportamentos afetivos, onde “tudo é permitido em matéria de amor; e o *interesse próprio tem plena liberdade*, desde que transija com a lei e evite o escândalo”<sup>154</sup>. Mais uma vez problematiza-se o privilégio de noções e preocupações individualizadas que empurram para segundo plano o sentimento. A sociedade moderna cria homens como Seixas, pertencentes a esta classe “para os quais *o amor deixou de ser um sentimento e tornou-se uma fineza obrigada* entre os cavalheiros e as damas de bom-tom”<sup>155</sup>, marcando claramente a separação entre as regras galantes da sociedade e o amor de verdade que delas se distancia. O amor é um sentimento que é indiferente à maioria. Este comportamento não é apenas masculino, pois há moças que pertencem à mesma “escola” de Seixas. Adelaide Amaral, amiga de Aurélia, mesmo estando noiva – como também estava Seixas que a corteja - “recebia com prazer o cortejo galante” e correspondia “sem o menor escrúpulo”<sup>156</sup>, apenas para se divertir, não estando de modo algum o galanteio associado à expressão ou à realidade

---

<sup>153</sup> *Ibidem*: 94 – grifos meus.

<sup>154</sup> *Ibidem*: 55 – grifos meus.

<sup>155</sup> *Ibidem*: 93.

<sup>156</sup> *Idem*.

de algum tipo de sentimento, mas à sedução pelo prazer da sedução, à vaidade. Em outro momento a mesma moça, já estando casada, exhibe seu colo para Seixas, também já marido de Aurélia. Deve-se acentuar o quanto estes comportamentos correspondiam à relação estabelecida na narrativa entre corrupção moral, sociedade mundana e degradação da pessoa que permitiria este tipo de conduta desavergonhada de mulheres e homens.

Mas esta personalidade corrompida é passível de modificação. Ainda que sofrendo profunda humilhação ao lado de Aurélia, Seixas deixa de ser o rapaz que valoriza bens materiais, o luxo e perde noites com salões e galanteios. Refina seu gosto deixando, por exemplo, de admirar Byron para valorizar Shakespeare, autor preferido de Aurélia. Estar casado com uma mulher respeitável, de bom caráter e que sabe amar verdadeiramente - uma personificação da virtude<sup>157</sup> - é o que permite esta modificação, pois Fernando passa a refletir a idéia que dele faz Aurélia, “Havia em Fernando uma como que repercussão dela”<sup>158</sup>. Mesmo que este amor não se manifeste fisicamente, pois eles não experimentam sequer um beijo, não conhecem o prazer do santo amor conjugal, não são felizes, o amor da moça molda o rapaz aos poucos e a moral de Fernando muda, pois como ressalta o narrador, há uma assimilação de caráter. Seixas é recriado pelas mãos de Aurélia:

Como uma cera branda, o homem de coração e de honra se formara aos toques da mão de Aurélia. Se o artista que cinzela o mármore enche-se de entusiasmos ao ver a sua concepção, que surge-lhe do buril, imagine-se quais seriam os júbilos da moça, sentindo plasmar-se de sua alma, a estátua de seu ideal, a encarnação de seu amor. (ALENCAR, 1995: 197/8)

Aurélia ama o Seixas de outrora, o rapaz que conhecera antes de ficar rica. O jovem que ela reconhece algumas vezes no homem com quem agora está casada. É um amor que não muda de objeto porque não é o amor das coisas passageiras, e sim de um ideal maior. Aurélia viu em Seixas algo que outras pessoas não viam, havia um reflexo

---

<sup>157</sup> CARDOSO, 2008. Em carta ao Jornal O Globo, Joaquim Nabuco acusa Alencar de criar personagens irrealistas. No caso de Aurélia e Seixas, por exemplo, acredita que nenhum homem problematizaria o fato de ter sido comprado como o faz Seixas e nem que uma moça cheia de desejo, como se mostra Aurélia em vários momentos, recusaria durante tanto tempo – onze meses – aos anseios de seu corpo. Alencar acredita, ao contrário, que sua personagem é muito real, pois “penso que não há arrebatamento dos sentidos nem ímpetos de paixão, que não os possa domar a vontade, fortalecida pela consciência do dever”. (COUTINHO, 1978: 201). Esta discussão demonstra a crença do autor na possibilidade de o virtuosismo da mulher honrada alcançar objetivos difíceis, mas ressalta, em outra direção, a incompatibilidade para com a realidade aqui enfatizada por Nabuco.

<sup>158</sup> ALENCAR, 1995: 196.

dele dentro dela. Aparentemente, como no romance de Macedo, há um encontro de virtudes que, posteriormente, é negado pelos comportamentos infiéis de Seixas. Mas um amor sincero não se engana e Aurélia não tem dúvidas de que aquele rapaz ainda existe dentro dele. Podemos confirmar esta certeza da moça por meio da análise de um dos capítulos do romance onde é narrada a produção de um retrato do casal. Ao conhecer a insatisfação de Aurélia diante do retrato “frio e seco” que pintara de Seixas, o retratista diz: “Pinteí o que vi. Se deseja um retrato de fantasia, é outra coisa”<sup>159</sup>. A moça concorda. Desde então se torna cândida e singela, a Aurélia que *realmente é*. Seixas, feliz com esta mudança, se tranqüiliza e também se torna o rapaz de antes. Com um novo retrato, Aurélia vê “a sorrir-lhe o homem que ela havia amado”. Os comportamentos amorosos da moça produzem o homem que ela guarda em seu interior. O amor permite que Aurélia identifique a personalidade real de Seixas sob a máscara que lhe colocara a vida galante, de modo que, em seu casamento com ela, Seixas é reformulado dentro dos moldes que a moça o concebia (Leite, 1967; Martins, 1977-8; Pena, 1988; Cardoso, 2008). O amor reforma, mas não apenas o amor e o casamento o fazem. Como Seixas afirma, “a senhora regenerou-me e o instrumento foi esse dinheiro”<sup>160</sup>. Como destaca Cardoso (2008), o mesmo dinheiro que corrompe a sociedade se torna, quando nas mãos de uma mulher virtuosa, um instrumento capaz de transformar o rapaz, fazendo com que ele se torne uma expressão de Aurélia. Quando este processo de equivalência ocorre, o desnível que havia entre eles termina e eles finalmente podem experimentar “o santo amor conjugal”<sup>161</sup>. Como é possível perceber, a virtude de Aurélia contagia e flui, modificando Seixas, fazendo com que ele se torne aquilo que ela sempre imaginou dele.

In becoming an instrument employed by Aurélia in Seixas’ education and moral reform, money is turned into a shaping instrument that recasts Seixas’ character. In being bought by Aurélia, Seixas becomes one of her sentimental possessions, and, as such, acquires some of her characteristics, becoming an expression of her soul, an extension of her being and a

---

<sup>159</sup> *Ibidem*: 160.

<sup>160</sup> *Ibidem*: 213. A própria Aurélia pensa desta forma. Quando recebe a herança do avô, “seu primeiro pensamento foi que era uma arma. Deus lhe enviava para dar combate a essa sociedade corrompida e vingar os sentimentos nobres escarnecidos pela turba dos agiotas.” (*Ibidem*: 106). E é o que ela faz quando reforma Fernando, transformando-o numa pessoa virtuosa e fazendo-o entender e respeitar o sentimento. Assim, as atitudes da moça que poderiam parecer capricho de moça endinheirada, são, na realidade, aversão à moral corrompida. Aurélia se esforça para humilhar o rapaz, lembrando sua condição de vendido, sua falta de honra e esperando que seu amor fosse reconhecido e respeitado: o “sentimento que animava Aurélia podia chamar-se orgulho, mas não vingança” (*Ibidem*: 152), era desejo de ver seu amor respeitado antes de ser capricho.

<sup>161</sup> Enquanto perdurou a diferença, Aurélia e Fernando não tiveram relações sexuais.

testimony of her presence. In their forced intimacy, as if through a sort of contagion, Seixas increasingly becomes an image of Aurélia. (CARDOSO, 2008: 43)

A virtude amorosa, aqui mediada pelo dinheiro, se apresenta, desta maneira, como um reformador de caráter, possibilitando que a felicidade se instale. É o mesmo tipo de reforma que vimos se dar com Augusto, o mancebo de *A Moreninha* que deixa de ser um rapaz volúvel, fixa seu desejo em uma única moça – também modelo de virtude - e se casa com ela<sup>162</sup>. O amor faz com que os rapazes sejam eles também virtuosos, restabelecendo seu caráter de outrora, de modo que, mais do que uma crítica deslocada ao dinheiro, como aponta Schwarz (2000), teríamos uma utilização do dinheiro com o fim de afirmar o sentimentalismo literário (Cardoso, 2008), demonstrando que uma jovem, quando virtuosa, pode perfeitamente fazer com que um rapaz também o seja. É o moralismo tradicionalista, pois se não estão submetidas à autoridade do pai e podem livremente escolher o alvo de seu amor reformador, as mocinhas se rendem ao final da narrativa aos seus amados para serem esposas e, certamente, mães. O amor da escolha é o amor que fundamenta a família, ainda que tal formação retire do jogo a intervenção paterna ou da família, pois Aurélia é órfã de pai e mãe e seu tio não tem qualquer autoridade sobre ela. E, mais uma vez, esta ausência da família traz problemas à narrativa, pois o enredo perde em realismo quando dá todo este poder de decisão a Aurélia, moça possuidora de uma racionalidade ímpar. Ainda que com diferenças marcantes, permanecem, no entanto, os problemas de estrutura, pois *Senhora* também não acompanha o ritmo social ao eliminar a família do enredo. No entanto, a introdução do casamento interessado que, em *Senhora*, se apresenta como uma problemática constituída, dá força ao enredo e difere o romance de Alencar de *A Moreninha*, onde esta relação não é discutida.

---

<sup>162</sup> É importante enfatizar, mais uma vez, que embora as reformas sejam similares, são de ordens distintas, pois enquanto a mudança de Augusto significou ver seu desejo múltiplo ser localizado em apenas uma moça, deixando de amar a todas as mulheres, de ser volúvel e inconstante, a alteração de Fernando Seixas faz com que ele deixe de preferir a moral “cômoda e fácil” da vida elegante dos salões e de se importar com o dinheiro das mulheres, com seu dote, apenas. Seixas deixa de ser também inconstante, pois aprende a apreciar a amada em si mesma, não o dinheiro, que pode estar em qualquer mulher. O que se quer enfatizar é que as formas de volubilidade são diferentes, ainda que, de certo modo, conduzam a fins iguais: o amor por uma mulher pura, a inserção no casamento e a formação da futura família.

## **2 – Da família: Dom Casmurro e a crise do casal amoroso**

Como indicado na introdução, analisarei, neste segundo capítulo, o romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro*. Este romance trata o amor como um sentimento impregnado pela influência da organização patriarcal familiar, pois ele acontece também – e, talvez, principalmente - por causa de sua intervenção. Para Muricy (1988), o tema preferido de Machado de Assis é o casamento, é ele que

preocupa o narrador, define os personagens e determina a ação. São, quase sempre, as incursões do amor na placidez da família que lhe permitem desnudar, na análise dos conflitos suscitados, tanto as conveniências da moral tradicional do patriarcalismo, quanto os interesses da nova moral burguesa relativa ao amor e ao casamento, que, gradativamente, ao longo do século XIX, impuseram-se na sociedade brasileira. (MURICY, 1988: 13)

Para Venâncio Filho (2000), mais do que o casamento, são as distintas formas de amor e, especialmente, deste amor que exige o distanciamento da família, os temas centrais da narrativa machadiana. Para o autor, “o amor é um teste da verdade”, onde os indivíduos se avaliam e se frustram. Há uma mudança no *status* da família no romance de Machado de Assis, na medida em que esta instituição deixa de se localizar em plano secundário, como ocorre nos romances de Macedo e Alencar em que sua influência é pouco discutida, e se torna parte central do enredo, elemento que organiza as relações sociais, *lócus* principal da ação no romance, espaço onde ocorre a grande maioria dos acontecimentos da narrativa.

Esta mudança do lugar da família no enredo produz uma alteração na maneira como o amor é representado. A posição social do protagonista de *Dom Casmurro* é, essencialmente, a de *filho* e, posteriormente, *patriarca*. Quando avalia as narrativas de Alencar, Pena (1988) lembra que se “é a ação amorosa que lhe interessa, tudo mais deve subordinar-se a ela, e os personagens, embora aprisionados pelo amor, estão libertos de constrangimentos mundanos, e são plenamente responsáveis por suas atitudes amorosas”<sup>163</sup>, observações que podem se estender à narrativa de Macedo. Esta formulação da autora pode justificar o fato de os protagonistas de *A Moreninha* e *Senhora*, diferentemente de Bento Santiago, serem essencialmente *amantes* e não elementos de uma estrutura social mais ampla.

---

<sup>163</sup> PENA, 1988: 52.

## **2.1 - Destronando o amor: Dom Casmurro e o problema do indivíduo moderno em contexto patriarcal**

*“Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente Otelo, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. (...) Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público.*

*- E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; - que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu?”*

Bento Santiago, protagonista de *Dom Casmurro*.

### **O Romance**

O fato de Augusto esquecer temporariamente seu compromisso de infância, não impede que ele possa encontrar o verdadeiro amor. A insensibilidade de Seixas também não é um obstáculo permanente para o amor e não impossibilita a reforma moral do rapaz. Diferentemente, a infidelidade no romance *Dom Casmurro* fará sucumbir o amor, pois, como antevisto por Dona Ana, a inconstância, quando dentro do casamento, retira a paz e a felicidade dos esposos.

No romance são narradas, pelo próprio, as memórias de Bento Santiago, o protagonista. Quando jovem, é denunciado a si mesmo por José Dias, o agregado da casa, que revela que o rapaz está apaixonado pela vizinha, Capitu. Desde então, passa a amá-la. Bentinho foi, no entanto, prometido por sua mãe à vida religiosa. Capitu busca meios de fazer com que Bentinho não seja enviado ao Seminário, mas a moça não tem sucesso. Bentinho vai para o Seminário com a promessa de que, caso não case com a moça, não se casará com mais ninguém. Lá, conhece Escobar, moço que se torna seu amigo. Capitu e Escobar são admirados por Bentinho por sua inteligência, capacidade de sedução e raciocínio. No tempo em que Bentinho está no Seminário, Capitu seduz D. Glória, mãe do rapaz, para quem se torna essencial. José Dias, o agregado preconceituoso que não gostava da moça, passa a dar-lhe espaço, submetendo-se ao desejo de Dona Glória, a proprietária. É Escobar quem acha uma solução para o problema: lembra que a promessa da mãe é entregar um homem para a vida religiosa e não necessariamente Bentinho. Escobar se casa com uma amiga de Capitu, Sancha, e têm uma filha, Capitolina – nome de Capitu. Capitu e Bentinho também se casam e têm um filho, Ezequiel – nome de Escobar. Muito amigos e morando próximos, visitam-se freqüentemente e formam uma grande família. Inclusive, sonham que seus filhos se casem. Seguem-se situações onde Bentinho revela seu ciúme, ciúme que já apresentava quando menino. Narra situações em que o leitor é levado a desconfiar da existência de uma relação amorosa entre Escobar e Capitu. Quando Escobar morre, Bentinho começa

a acreditar que Capitu lhe era infiel, pois crê que a esposa olhou com os “olhos de ressaca” para o corpo do amigo e que apresentou um sofrimento exagerado, comportamento que lhe parece suspeito. Com o tempo, começa a achar que Ezequiel se parece muito com o amigo falecido. Daí em diante, é consumido pela dúvida que, para ele, torna-se certeza com o tempo: Ezequiel não é seu filho, mas fruto da traição de Capitu e do amigo Escobar. Manda Capitu e o filho para a Suíça. Capitu morre, na Europa, e, depois, Ezequiel adoece e também morre. Bento termina a vida sozinho, tendo apenas alguns amigos e amantes.

Como as narrativas de Macedo e Alencar, *Dom Casmurro* narra uma história de amor. Diferentemente daqueles romances, contudo, esta história é contada por uma das personagens. Por se tratar das memórias de Bentinho, não sabemos o que pensam as outras personagens e não há, por outro lado, um narrador onisciente, que saiba as razões de todas as ações que ocorrem no enredo. Durante algumas décadas, no entanto, as análises do romance não lograram perceber esta sutileza da narração, de modo que a infidelidade de Capitu e a sinceridade de Bentinho não eram frequentemente questionadas (Schwarz, 1997). Na segunda metade do século XX, uma pesquisadora inglesa, Helen Caldwell, assinalou que não havia meios de comprovar o adultério de Capitu, posto que ela não tem voz na narrativa. Como indica Schwarz (1997), a partir da publicação deste livro, o homem ciumento de *Dom Casmurro* deixou de parecer correto em suas dúvidas sobre a honestidade da esposa. Seu ciúme deixa de ser percebido como inseguranças de um jovem apaixonado. As avaliações da personalidade da jovem – uma moça inteligente, racional, calculista e dissimulada -, eram, na realidade, as opiniões de um homem que se julgava traído. A partir desta análise, a incontestável infidelidade de Capitu – incontestável especialmente para o marido - transformou-se em uma dúvida. Na medida em que o interesse da presente análise é conhecer as representações sobre o amor, não é nosso objetivo responder sobre a infidelidade de Capitu, especialmente porque, como ressalta Candido (2004), “imaginária ou real, ela [a infidelidade] destrói a sua [de Bentinho] casa e a sua vida”<sup>164</sup>.

Ainda que esta mudança na narração afaste *Dom Casmurro* de *Senhora* e de *A Moreninha*, alguns aspectos importantes são mantidos e, pode-se dizer, melhor trabalhados. Como ressaltou Cardoso (2008) e, também, Lajolo e Zilberman (2002), as narrativas de Macedo instituíram, na sociedade brasileira, uma espécie de narrador adulator, amigável e confiável, cujo objetivo era fazer com que o incipiente romance

---

<sup>164</sup> CANDIDO, 2004: 25.

brasileiro fosse bem aceito pelos leitores. O Dom Casmurro é um narrador muito convincente, possui todas as características acima citadas, mas também é um indivíduo bem posicionado socialmente, um advogado respeitável, um homem sensível, apaixonado por astronomia, admirador da mãe, da mulher e do melhor amigo, um homem que ama profundamente. Não há como dele duvidar. O velho Bento Santiago está narrando sua vida, suas próprias memórias, o que dá mais veracidade ao enredo. Afinal, não se trata de ficção ou de uma “história recebida”. É com a análise de Caldwell que se torna evidente o quanto a narrativa é enviesada (Schwarz, 2007). As análises posteriores passaram a perceber as diversas pistas fornecidas na história da confusão do narrador sobre as suas memórias e pensamentos, assim como as freqüentes ilusões criadas por sua imaginação fértil. Desconfia-se que, talvez, Capitu não seja uma moça dissimulada, mas que os leitores tenham sido induzidos, pelo narrador, a duvidar de sua honestidade. Seu ciúme deixa de ser insegurança de “primeiro amor” e passa a ser visto como possível obsessão e paranóia, de maneira que *Dom Casmurro*, aos poucos, deixa de ser percebido como um romance sobre amor e infidelidade e se torna um “um estudo sobre o ciúme de Bento e as condições que o produzem”<sup>165</sup>.

#### **As relações íntimas e o amor**

A fim de convencer o leitor da existência da traição, o narrador nos informa sobre as características que considera mais importantes para definir sua infiel esposa e também o provável amante da mulher, seu amigo Escobar. Os “traidores” possuem qualidades semelhantes e podemos acreditar que, como apontam Gledson (1999), Schwarz (1997) e Leite (1967), o narrador tenta nos convencer que Capitu foi “feita” para Escobar. Ambos são racionais, calculistas, dissimulados, propriedades condizentes com sua ambição, seu desejo de ascensão social (Gledson, 1999). A narrativa associa às práticas de cada personagem, suas histórias de vida e seus desejos: Capitu quer casar com Bentinho enquanto Escobar quer ser um comerciante de sucesso. Daí seu carisma e genialidade, características que permitem que os dois ajudem a livrar Bento da vida religiosa. De forma semelhante, a certeza do narrador Dom Casmurro de que a esposa o traía pode ser, na realidade, mais uma das manifestações de sua personalidade sonhadora, sendo a infidelidade uma possível fantasia, como muitas que teve durante toda a vida. Contudo, podemos também estar diante de uma das facetas do caráter dissimulado de Capitu. As características individuais têm grande relevância para o

---

<sup>165</sup> GLEDSON, 1999: 12.

narrador e para a narração, em um nível que não se revelara até agora<sup>166</sup>, pois se em *Senhora* a vida interior de Aurélia é importante para compreendermos a história e ela demonstra uma consciência desta interioridade – a jovem, por exemplo, deseja, mesmo que temporariamente, ser diferente do que é e parecer-se com as outras moças<sup>167</sup> -, o narrador Dom Casmurro revela algumas propriedades do indivíduo moderno, apresentando dificuldades de se reconhecer a si mesmo, evidenciando um processo de fragmentação do *self*<sup>168</sup>:

In Bento's musings over the possibility of reconstituting his childhood, on the other hand, the self seems to be so private as to become inaccessible to anyone on the outside – or even to Bento himself.

Bento recognizes the existence of an inner self to which he does not have full access. (...) Bento's sense of self takes shape through an experience of fragmentation which separates not only his present from his former self, but also outward appearances from inner being. (CARDOSO, 2008)

Este descolamento do “eu” fará com que o Bentinho menino seja e não seja, ao mesmo tempo, o Bento amante, personalidades que depois se agregam de modo ainda confuso, pois, adulto, Bento não se reconhece no menino, ainda que não deixe de prolongar sua infância em muitos de seus comportamentos<sup>169</sup>. O narrador se questiona se esta fragmentação não teria se dado com Capitu: no final da história, indaga se “a Capitu da praia da Glória [adulta] já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi

---

<sup>166</sup> O detalhamento é cuidadoso. O narrador se preocupa em descrever todos a seu redor, demonstrando qual é sua leitura sobre as pessoas que o circundam. Há, para cada uma das personagens, um capítulo onde são descritas sua história e características.

<sup>167</sup> “- Meu Deus, por que não me fizeste como as outras? Por que me deste este coração exigente, soberbo e egoísta? Posso ser feliz como são tantas mulheres neste mundo, e beber na taça do amor, em que talvez nunca mais toquem estes lábios. Não é o néctar divino que eu sonhei, não; mas dizem que embriaga a alma, e faz esquecer!...” (ALENCAR, 1995: 73/4). É possível afirmar que, no entanto, todo seu interior, as razões de suas ações, são muito claros pra ela. Como aponta ainda Cardoso, essa consciência dos próprios atos é uma característica dos heróis sentimentais: “Sentimental heroes, independently of their sex, act rationally, in the sense that they fully understand their motivations as well as the objective consequences of their actions, which are always clearly present in their minds.” (CARDOSO, 2008). Para Cardoso (2008), vê-se, em *Dom Casmurro*, serem desconstruídos os típicos personagens sentimentais cujas personalidades são constantes e incorruptíveis.

<sup>168</sup> Para Schwarz (1997), no entanto, “o ciumento da Glória já existia pronto e acabado no menino de Matacavalos” (SCHWARZ, 1997: 18), ele apenas não era ainda proprietário, um representante do patriarcalismo. Estas duas leituras, ainda que pareçam contraditórias, se complementam, na medida em que a afirmação da constância de Bento Santiago, feita por Schwarz, confirma a falta de conhecimento sobre si mesmo, apontada por Cardoso: Bento sempre foi o mesmo rapaz paranóico e incapaz de se compreender a si mesmo.

<sup>169</sup> Venâncio Filho (2000) indica que não “é que adultos mais tarde reproduzam seus comportamentos de criança e sim que o comportamento da criança mimada e prepotente correspondia às expectativas sociais do homem adulto entediado”.

mudada naquela por efeito de algum caso incidente.”<sup>170</sup>. Sem poder responder à pergunta, não há dúvida de que os personagens de *Dom Casmurro* não são como os personagens constantes das narrativas anteriores (Cardoso, 2008). As personagens são mais individualizadas, sendo ainda melhor definidos os pormenores das histórias individuais que definiriam as personalidades dos protagonistas do amor. Esta importância dada ao comportamento e às características individuais do amado pode estar ligada a uma preocupação cada vez maior com o sujeito da pessoa amada, com o modo como ela conduz suas ações cotidianamente: preocupação que é resultante de um crescente individualismo. Este conhecimento passa a ser considerado, pelo amante, como um modo de avaliar o outro, são referências daquilo que se pode esperar do amado. É também uma maneira de o amante definir a si mesmo e as reações que deve ter na presença do amado, na medida em que sabe quais são suas expectativas<sup>171</sup>.

Cardoso (2008) afirma que é apenas nos romances de Machado de Assis que encontramos, na narrativa brasileira, exemplos de indivíduos modernos, um tipo de sujeito que experimenta a fragmentação do “eu”. Muricy (1988) ressalta que há um esforço por parte dos narradores-protagonistas machadianos, inclusive de Bento, em cultivar uma interioridade, em buscar um “eu” que, todavia, está de todo ausente, daí este investimento em recuperar as memórias, numa busca de “atar as duas pontas da vida”<sup>172</sup>. Bento possui uma noção precária da própria identidade (Gledson, 1999), não é constante como as personagens de *Senhora* e *A Moreninha* (Cardoso, 2008). Para Venâncio Filho (2000), Machado de Assis se encontrava em uma posição privilegiada para observar a “grande mutação histórica da interioridade”. Uma alteração se processava na organização da sociedade brasileira que, no fim do século XIX, via o poder patriarcal se diluir. A estrutura familista se vê em crise e produz homens “de um novo tempo, precoces, imaturos e despreparados”<sup>173</sup> para enfrentar a decomposição do prestígio de seu tipo social. São homens “divididos entre dois tempos”: a modernidade de uma burguesia individualista que se institui e a tradicional ordem da família patriarcal que, embora em decadência, ainda os protege. Como ressalta Schwarz (1997), Bento vivencia a crise do sistema que lhe dava base e se sente ameaçado, mas, por outro

---

<sup>170</sup> MACHADO DE ASSIS, 2000: 183/4. Schwarz (1999) e Cardoso (2008) acentuam que esta pergunta é mais um recurso para orientar o leitor na direção da condenação de Capitu. No entanto, acredito que a dúvida sobre a possível constância da personalidade de Capitu não elimina a hipótese dos autores.

<sup>171</sup> Para uma discussão mais detalhada sobre o manuseamento da informação pelo casal, assim como das dificuldades dos amantes e da função do amor, ver LUHMANN (1991).

<sup>172</sup> MACHADO DE ASSIS, 2000: 14.

<sup>173</sup> VENÂNCIO FILHO, 2000: 14.

lado, ainda é apoiado por este sistema, a ponto de poder caminhar pelo descontrole e exilar a família, “Bento pode fazer estragos porque está protegido pelo sistema patriarcal” (Venâncio Filho, 2000). Como é possível perceber, Bento é um indivíduo que mistura componentes modernas – é um sujeito fragmentado – e tradicionais, pois se pauta, em suas relações, nas regras da organização patriarcal que ainda se mantém em atuação.

O romance de Machado de Assis explicita as relações entre amor e família que haviam sido deixadas em segundo plano pelos outros romances. A família, em *Dom Casmurro*, deve lidar com uma nova forma de afeto que, a fim de poder se desenvolver, afasta os amantes do grupo – o amor romântico. Na realidade, este é um de seus pressupostos, pois, como ressalta Venâncio Filho (2000), nos “tempos modernos, o amor se distancia da esfera familiar, quando não entra em conflito com ela. A autonomia do indivíduo exige esse afastamento, o que contraria e desestabiliza as relações fundamentais de fundo sentimental e afetivo. Abre-se a perspectiva de confronto com a esfera familiar”<sup>174</sup>. Distinto dos romances de Macedo e Alencar, em *Dom Casmurro* a família e os indivíduos são testados. Na narrativa, seus comportamentos em situações comuns, como diante do amor, são avaliados, pois é “aí [nestas situações comuns] que os personagens demonstram o que poderíamos chamar de *deformações sociais de conduta*, em situações genéricas, cotidianas e triviais”<sup>175</sup>. Neste enfrentamento, o amor sai perdendo. *Dom Casmurro* revela que o amor, e não apenas os indivíduos, pode ser manipulado por este sistema familista. Neste tipo de configuração social, que mistura os ideais modernos europeus com as práticas tradicionais, a hierarquia social acaba desestabilizando as possibilidades da livre vivência do amor.

É necessário definir o amor no romance. Acreditando na possibilidade da existência do sentimento na relação entre Capitu e Bentinho, podemos definir o amor, na narrativa, como dedicação, insistência, luta contra os obstáculos. Mas esta dedicação, insistência e luta são demonstradas por meio da obediência e submissão. É assim que se comporta Capitu, moça que se esforça para evitar que Bentinho vá para o Seminário, buscando meios para evitar o destino do amado. A fim de se casar com Bentinho, Capitu se torna o “braço direito” de Dona Glória, ajudando-a em todos os tipos de necessidades, mostrando-se prestativa. O amor ou o desejo do casamento exigem uma submissão permanente à proprietária, a constante prestação de favores, pois a jovem

---

<sup>174</sup> *Ibidem*: 70.

<sup>175</sup> *Ibidem*: 22 – grifos meus.

sabe que só se casará com Bento se Dona Glória quiser. Capitu sabe que movimentar-se de acordo com as regras do esquema patriarcal é a única forma de conseguir casar com Bento (Schwarz, 1997), ainda que, a princípio, não tenha certeza que efetivamente o fará, especialmente porque o filho de Dona Glória é incapaz de impor sua vontade ou de mostrar que possui alguma. Ele, como todos aqueles que vivem na casa, sabem que a vontade dominante e que exige ser realizada é a de Dona Glória. É por conhecer tal lógica que ele sonha que o Imperador pede à mãe para que ele seja médico, e não padre: só alguém em posição mais alta pode evitar seu destino. É por compreender as regras desta organização que ele entende que dizer que ama Capitu não será suficiente para evitar o Seminário. O rapaz chega a desejar, mesmo que por um breve momento, que a mãe morra. Mas a compreensão que Bentinho tem desta lógica é limitada, pois embora saiba que deve respeitar o desejo da mãe, não conhece, como Capitu e Escobar, meios para convencer Dona Glória de que pode ter um futuro distinto daquele que ela desejava.

Dona Glória vê neste amor um modo de se livrar da promessa e evitar que o filho vá para o Seminário (Gledson, 1999; Schwarz, 1997). No entanto, o temor a Deus é maior do que sua vontade, daí não poder desfazer-se da promessa. O amor entre homem e mulher não está acima de todas as coisas, como parecem indicar os romances de Macedo e Alencar<sup>176</sup>. Tudo o que ela pode esperar é que o amor faça com que Bentinho desista do Seminário por vontade própria. Assim, se o amor não está acima das questões religiosas, ou, talvez, das pressões sociais resultantes de uma possível quebra da promessa, ele pode ter força para provocar reações contra o arbítrio do patriarca<sup>177</sup>. Ele pode ser um instrumento de revolta contra o sistema, como foi na sociedade européia. Bentinho, contudo, parece saber obedecer mais do que amar, pois, diferente de Capitu, que, dentro das possibilidades oferecidas pelo sistema patriarcal a uma mulher, se utiliza de todos os meios para agradar à proprietária e tentar casar com o rapaz, Bento apenas consegue amar de forma passiva, obediente. Ele se comporta dentro das expectativas existentes para um bom filho e futuro herdeiro: ele se submete e aguarda sua vez de mandar<sup>178</sup>. Ainda que exposto aos ideais modernizantes, como o próprio amor, Bento se orienta pela lógica tradicional. O amor que enfrenta os

---

<sup>176</sup> Há de se destacar que, nestes romances, não há enfrentamentos religiosos, outro elemento que organizava as relações sociais no Brasil do século XIX.

<sup>177</sup> Freyre (2006b) e Del Priore (2005) lembram que, no Brasil do século XIX – especialmente por influência romântica –, algumas moças e rapazes enfrentavam o poder dos patriarcas e fugiam com os amados.

<sup>178</sup> Em certo momento da narrativa, Bento lembra que, quando for o dono da casa, expulsará o agregado.

obstáculos é apenas um sonho para o rapaz. Capitu também sabe disso e é por esta razão que sua luta contra os impedimentos está dentro das regras patriarcais, pois ela faz favores e obedece, mesmo sendo uma moça inteligente e racional. Deste modo, o amor pode até existir como possibilidade viável, mas só pode ser praticado se obedecer às regras do sistema patriarcal.

Esta consciência das personagens sobre o poder do proprietário é uma das principais diferenças entre *Dom Casmurro*, por um lado, e *A Moreninha* e *Senhora*, por outro. O amor não é invencível e capaz de enfrentar qualquer impedimento, pois ele deve se adequar ao contexto em que se desenvolve. Para haver amor romântico é necessário ter liberdade, a liberdade dos indivíduos autônomos, liberdade ainda inexistente em contexto onde a dependência pessoal – e não o amor – é o principal fundamento das relações sociais e, dentre elas, as relações íntimas.

O amor aparece, deste modo, como uma possibilidade viável, pois Capitu e Bento estão apaixonados, mas ele não possui alguns dos elementos indispensáveis a sua manutenção. A dedicação e inteligência da moça e, de modo distinto, a amizade e inteligência de Escobar, são componentes fundamentais para que o relacionamento amoroso possa continuar, mas mesmo estas características não são suficientes para que o amor se afirme, pois, na realidade, estes fatores são mutações do favor ou da obediência a esta lógica paternalista: Capitu recebe em troca da dedicação à Dona Glória, o marido e a ascensão social e Escobar, por livrar Bento do Seminário, recebe ajuda financeira. Apesar de todo o esforço e inteligência, é apenas porque eles estavam orientados para satisfazer o desejo da proprietária e porque ela desejou o casamento que a união ocorre. Não há magia ou inspiração divina que altere as regras da organização ou que modifique os seres. Há apenas o desejo do proprietário e a submissão dos dependentes. Há *também* o amor que, como é possível perceber, deve obediência ao poder e à autoridade do patriarca.

Quando casados, Bento revela todo o peso de seu ciúme, proibindo a esposa de ir aos bailes com os braços descobertos, ou mesmo de ir recebê-lo na porta de casa quando ele chega da rua. Mais uma vez, Capitu se mostra obediente diante do arbítrio. Parece ser apenas deste modo que o amor pode acontecer em *Dom Casmurro* e não como enfrentamentos ou reações bruscas, violentas. A mesma submissão que Capitu prestou à Dona Glória por amor a Bento, ela deve prestar, durante seu casamento, ao novo proprietário. Em contrapartida, o amor de Bento é um amor de dominação, um amor que espera ver todos os seus desejos correspondidos e que, talvez por esta razão,

nunca está satisfeito. Bento espera que Capitu viva apenas para ele, daí o ciúme constante, a necessidade de ter Capitu permanentemente sob seu controle.

A fim de compreender a tensão entre o amor, o “eu” e a família, é necessário se ater ao modo como esta instituição aparece no enredo. O *locus* dos acontecimentos está praticamente restrito à família<sup>179</sup>, não havendo, neste texto - como ocorre nas narrativas anteriores -, acusações a comportamentos que estariam disseminados na sociedade, como a galanteria, ou críticas a uma moral corrente. As discussões sobre o amor se dão em registro novo, pois não estamos em um ambiente de salões onde todos parecem buscar um bom casamento, mas em um meio familiar onde este assunto pode surgir como um tema *dentre outros*. A viuvez e a “solteirice”, além do certo destino religioso de Bentinho, fazem com que, aparentemente, o amor não seja tema das conversas até o surgimento do provável envolvimento de Capitu e Bentinho<sup>180</sup>. Portanto não temos, a princípio, conhecimento sobre quais comportamentos amorosos são considerados corretos, o que não impede que sejamos informados sobre eles. Afinal, trata-se de uma história de amor e, como indica Venâncio Filho (2000), o “amor é um método de conhecimento individualizado, empírico, arbitrário. Através dele, das suas reviravoltas, ilusões, decepções, o indivíduo progressivamente vai se conhecendo ou se desconhecendo”<sup>181</sup>. Deste modo, podemos considerar que, inevitavelmente, um romance de amor permite conhecer os comportamentos dos amantes. Há também uma vida conjugal, lugar onde, como indicou Muricy (1988), Machado de Assis encontrava um espaço privilegiado para discutir as relações sociais. A história de amor em *Dom Casmurro*, diferente de *Senhora* e *A Moreninha*, não busca afirmar uma forma de amor alternativa – um sentimento que não se importa com os laços familiares -, mas revela que este amor moderno é um instrumento manipulado pela organização patriarcal, uma ilusão. Esta percepção do amor na análise pode revelar o ceticismo de Machado de Assis, ceticismo em que, segundo Muricy (1988), “reside a força demolidora da crítica social na ficção machadiana”<sup>182</sup>.

Além da importância da família na constituição da vida amorosa, outro elemento que não havia sido discutido e que aqui se torna central é a amizade. Estas alterações

---

<sup>179</sup> As personagens, quase todas, fazem parte de uma mesma família, com seus parentes e agregados. Os vizinhos, mais pobres, e que compõem a família de Capitu, mantêm relações de dependência com o núcleo familiar mais rico: como bem indica Bentinho, vivem “ao pé” da casa. Há ainda o padre da família e alguns amigos próximos, Escobar e Sancha.

<sup>180</sup> Bento, ao falar sobre os membros da família, ressalta sempre a viuvez e a distância das relações amorosas que parecem ser regra entre os moradores da casa.

<sup>181</sup> VENÂNCIO FILHO, 2000: 67.

<sup>182</sup> MURICY, 1988: 17.

temáticas podem ser remetidas ao fato de haver, no romance *Dom Casmurro*, uma esfera do íntimo mais definida, impregnada pelo poder da família e que aparece como ambiente fundamental para o desenrolar da narrativa – o interior de Bentinho. Diferentemente dos romances anteriores, a noção de intimidade como interioridade aparece bastante definida, pois embora presente em *Senhora*, não há uma clara vida interior das personagens, nem ela se revela psicologizada, como ocorre no romance de Machado de Assis. Esta imbricação entre interioridade e intervenção familiar possibilita a ascensão de mais algumas novidades temáticas. Por um lado, vemos os resultados da educação em uma família nuclearizada, onde o filho é o centro<sup>183</sup> e, ao mesmo tempo, “propriedade”. Por outro, assistimos ao arbítrio do proprietário que privilegia e impõe seu desejo sobre o afeto daqueles que estão sob seu domínio. A relação com a família se altera e se torna mais complexa. Vemos ser combinadas questões de uma sociedade que se moderniza, mas que também convive com elementos tradicionais de uma rotina patriarcal. O poder familiar, o peso e as obrigações que um contexto patriarcal impõe àqueles que estão sob seu domínio<sup>184</sup> – os herdeiros da educação patriarcal, como Bento, cujos afetos estão atados ao desejo do representante da autoridade, no caso, Dona Glória -, se vêem emaranhados com a ascensão de indivíduos autônomos, como Capitu e Escobar, e de ideais modernos, como o de amor romântico. É este enfrentamento que provoca a cisma no enredo, pois o poder de Dona Glória se evidencia não apenas sobre seu filho, mas também sobre o destino de Capitu, que só se casa com Bentinho porque Dona Glória vê vantagens neste amor. Por outro lado, torna-se explícito que o amor moderno pode não ser capaz de, numa sociedade hierárquica e preconceituosa como a brasileira, eliminar as diferenças sociais, igualar os amantes e enfrentar a força e o arbítrio do poder patriarcal. O papel desta instituição é avaliado e vemos a crítica dos costumes ser reduzida, na medida em que a sociedade brasileira passa a ser analisada

---

<sup>183</sup> Já há uma família afetuosa em *A Moreninha* – Augusto e seus pais -, mas ela não forma e define o “eu” do sujeito amoroso. Costa (1999) demonstra que ocorre uma mudança profunda na estrutura da família. Antes, em seu formato patriarcal, extenso, o desejo da família se centrava na vontade do pai. Aos poucos, na organização nuclear, todos os membros da família passam a ser valorizados, com especial atenção às necessidades dos filhos. Em *Dom Casmurro*, Bentinho é o centro das atenções da mãe obsessiva e, ao mesmo tempo, é o desejo dela que se impõe, seja na decisão de enviar o filho ao Seminário quanto na aceitação de retirá-lo para que se case com Capitu, moça que aceita para ser esposa de seu filho (Gledson, 1999).

<sup>184</sup> Machado (1993) ressalta que, embora fale sobre os acontecimentos de sua vida amorosa, Bentinho apresenta uma grande dificuldade em falar sobre os próprios sentimentos, o que seria consequência da pressão exercida pelo império familiar patriarcal onde todos os elementos são levados a conter seus afetos. Schwarz (1999) demonstra que há uma lógica no sistema familiar que acaba por afastá-los de sua vida íntima: “Os atores formam um sistema social rigoroso, dotado de necessidade interna, distante das razões sentimentais e de pitoresco, ou seja, românticas, que levaram o Casmurro a lembrá-las com notável precisão.” (SCHWARZ, 1997: 18).

através de sua célula e, ao mesmo tempo, ampliada, pois a partir desta unidade são conhecidos alguns dos grandes problemas desta mesma sociedade<sup>185</sup>. O romance enriquece em estrutura, compondo-se de metáforas mais delicadas. A descrição detalhada que em *Senhora* permite que conheçamos, por meio das características das personagens, a corrupção moral que a sociedade imprime nos indivíduos, torna-se aqui mais sutil e direta, atingindo a base da cultura patriarcal hierárquica brasileira que impunha à vida íntima a estrutura autoritária de sua organização. O preconceito de classe é claramente ressaltado na narrativa: uma novidade em relação aos romances anteriores.

A diferença social é elemento central para se compreender as relações afetivas no romance. Se *Senhora* permitiu complicações sentimentais em função da interferência do dinheiro na relação, em *Dom Casmurro*, a questão da diferença de classe torna-se ainda mais importante, pois a família de Bentinho é rica, sendo o rapaz o único herdeiro e a de Capitu não é, sendo o pai funcionário público e a mãe “do lar”, distinção que abrirá margem para questionamentos sobre a sinceridade do afeto da moça, remetendo mais uma vez para a problemática das relações conjugais cuja base não é o amor, na medida em que a jovem poderia estar visando ascender socialmente por meio do casamento.

Partindo da análise de Schwarz (1997), consideraremos que o romance *Dom Casmurro* teria uma fração inicial dominada pelo espírito esclarecido de Capitu e uma segunda parte, onde Bentinho e o tradicionalismo imperariam. Durante esta primeira parte do romance, Capitu e Bentinho estão do mesmo lado, a favor de seu amor, em uma luta contra os obstáculos representados ou relacionados à família<sup>186</sup>. Na segunda parte, já na nova família que se forma, são os “defeitos” dos próprios amantes que destroem a relação. O amor no romance toma dimensões diferentes, mas têm relação com as narrativas anteriores. Uma associação importante é a de “aprendizado”, pois aos rapazes ele está frequentemente relacionado à companhia de outros moços. De modo similar aos jovens românticos e clássicos de Macedo, que têm aulas uns com os outros sobre as possibilidades de amor, e a Seixas, que aprende com a sociedade corrompida como se portar afetivamente, Bento Santiago assume que nunca aprendeu nada sobre o

---

<sup>185</sup> Segundo Gledson (1999), Machado de Assis, por meio da família, faz um panorama da sociedade brasileira do século XIX.

<sup>186</sup> Até se tornar proprietário, seu ciúme não é um obstáculo para a relação, apenas sua família. Bentinho já demonstra ciúme de Capitu antes de casado, ciúme profundo que, em dado momento, ele associa ao fato de serem estas emoções de um primeiro amor.

amor, ele não experimentou salões<sup>187</sup>, “não vivia com rapazes, que me ensinassem anedotas de amor”<sup>188</sup>, pois havia uma grande “diferença entre o estudante e o adolescente. Conhecia as regras do escrever, sem suspeitar as do amar; tinha orgias de latim e era virgem de mulheres”<sup>189</sup>. Observando a história do desenvolvimento de seu primeiro amor, percebemos que o sentimento era por ele ignorado, posto que nunca vivido. Mas essa ignorância é parcial e significativa para a análise, como veremos a seguir.

Ouvindo uma conversa entre o agregado da casa, José Dias, e sua mãe, D. Glória, Bentinho é denunciado a si mesmo que ama. O agregado diz que observou que o rapaz e a vizinha vivem sempre juntos, “em segredinhos”, e que podiam “pegar de namoro”. A denúncia e preocupação que o agregado expressa são, na narrativa, remetidas ao preconceito de classe de José Dias, que se sentia parte da família<sup>190</sup>. A partir daí, Bentinho, que não sabia que amava, dá novo significado a seu passado e constrói pra si uma história de vida amorosa com a vizinha, utilizando-se dos momentos prazerosos que viveu com ela – gestos, palavras, sonhos, perguntas curiosas, respostas vagas, cuidados - como marcos deste amor que ele não sabia que existia mas que, naquele momento, pareciam sinais óbvios e explícitos do sentimento – é quando se fundem seu eu-estudante com seu eu-amante. É, como aponta Seixas (2004), a constituição do eu por meio do outro<sup>191</sup> ou, como o próprio Casmurro destaca, uma “revelação da consciência a si própria”: é como se já experimentasse o amor, mas não conhecesse que amava.

Pois, francamente, só agora entendia a comoção que me davam essas e outras confidências. A emoção era doce e nova, mas a causa dela fugia-me, sem que eu a buscasse nem suspeitasse. Os silêncios dos últimos dias, que me não descobriam nada, agora os sentia como sinais de alguma coisa, e assim as meias palavras, as perguntas curiosas, as respostas vagas, os cuidados, o gosto de recordar a infância. (MACHADO DE ASSIS, 2000: 28).

---

<sup>187</sup> Gledson acentua que o excesso de cuidado que a mãe de Bentinho despendia com ele, evitou que o rapaz experimentasse coisas comuns – como participar da vida agitada da Corte ou cavalgar, hábito comum entre rapazes – e impediu que aprendesse a lidar com algumas situações cotidianas.

<sup>188</sup> MACHADO DE ASSIS, 2000: 63.

<sup>189</sup> *Ibidem*: 31.

<sup>190</sup> Gledson (1999) e Schwarz (1997) demonstram que intervir na relação, evitar este amor, era um recurso do agregado para manter sua posição na família, lugar que era ameaçado por Capitu.

<sup>191</sup> “Como ouvinte de uma narrativa construída no ambiente familiar, Bentinho entra em contato com um eu que até aquele momento ele próprio desconhecia” (SEIXAS, 2004: 223). Esta leitura sugere ainda a relação entre narrativa e formação do eu, percepção apresentada pelo próprio Casmurro quando enxerga sua própria história em tudo o que lê, de modo a “reduzir essas leituras a ilustrações dos seus sentimentos e conflitos” (*Ibidem*: 220).

Embora este aparente desconhecimento possa indicar que o sentimento era ainda um mistério para Bentinho, o fato de ele poder identificar e conectar momentos de seu passado ao amor demonstra que ele era conhecido como ideário. Assim como o passado lhe é revelado, os acontecimentos posteriores também adquirem novo sabor, pois agora ele sabia que amava Capitu e que ela o amava.

Ainda que possamos duvidar do narrador – afinal, distante do amor, ele facilmente identifica suas formas –, o que podemos apontar é que o amor é apresentado com uma codificação já desenvolvida, posto que um conjunto de comportamentos é facilmente associado a ele. Mais, o amor não aparece como algo místico ou mágico, não é um feitiço lançado no rapaz. Tampouco se evidencia como algo interior que a sensibilidade romântica do rapaz tenha aflorado após ser influenciado por uma pessoa especial. Ele ama porque o amor lhe é fornecido como possibilidade, ele está posto como hipótese semântica do período e, especialmente, como relação provável entre dois jovens que convivem intimamente: Bentinho ama porque é levado a amar, já que se nunca tivesse ouvido a conversa, talvez nunca viesse a se interessar por Capitu. Como afirma Gledson (1999), o amor na narrativa é uma emoção impregnada de pressões sociais. Esta concepção é fundamental, pois elimina a noção, presente em *A Moreninha* e em *Senhora*, de que o amor é um sentimento liberto de problemas externos à própria relação, de que não enfrenta outras questões além dos comportamentos incorretos dos amantes<sup>192</sup>.

O amor de Bento Santiago e Capitu se assemelha, num primeiro momento, ao ocorrido nos outros romances. Dois jovens se apaixonam, enfrentam alguns obstáculos iniciais, mas conseguem ficar juntos. Não há, no romance, uma preocupação em comparar a vida do casal Bento-Capitu com a de outros indivíduos, mas em revelar as limitações deste amor em um contexto patriarcal. A crítica se direciona ao amor como possibilidade viável na sociedade brasileira e, talvez, às ilusões disseminadas pela literatura anterior. O que se quer ressaltar é que embora este amor pareça ser consequência do desenvolvimento do afeto mútuo dos amantes, ele está ainda submetido à organização familista e talvez nunca ocorresse se não tivesse sido estimulado pelo agregado ou se o principal elemento da família, Dona Glória, não o aprovasse. Bento é “propriedade” de sua mãe e o peso da posição materna interfere na

---

<sup>192</sup> Ainda que *Senhora* associe as práticas de Seixas à sociedade, os problemas enfrentados pela relação só acontecem porque o rapaz foi incapaz de se manter incorruptível.

vida íntima do filho. O amor é resultado da confluência de pressões sociais, e não apenas para Bentinho, pois também o é para Capitu, que só se torna esposa porque é aprovada pela mãe do rapaz.

O caminho do amor era, para as mulheres, o único ou o privilegiado. No romance, não há pistas de mulheres trabalhadoras, todas sendo esposas e mães, o mesmo ocorrendo nas narrativas anteriores onde as mulheres ou já ocupavam algumas destas posições, ou ansiavam por elas. Como afirma Candido (2006), “As mulheres (...) percebem que, sendo o casamento a sua grande carreira, o amor é a técnica de obtê-lo do melhor modo”<sup>193</sup>: diferente de Bentinho, Capitu já sabe que ama e que o casamento com o rapaz é uma possibilidade de melhorar sua condição social<sup>194</sup>. O que se quer apontar é que ainda que não haja informações precisas sobre o amor, os comportamentos de Capitu ou sobre seus pensamentos, é razoável afirmar que o amor como um caminho para o casamento pode aparecer como possibilidade. Por meio da narrativa, sabemos que a moça já se imaginava esposa de Bentinho, como comprova a inscrição feita no muro, pela jovem, dos nomes dos dois juntos e a ira que demonstra diante da possibilidade de separação do casal por causa da promessa da mãe do rapaz<sup>195</sup>.

No entanto, não sabemos que tipo de sensações experimenta a moça, quais suas intenções ou se ela verdadeiramente ama o rapaz, pois ela não tem voz na narrativa e não temos acesso a suas concepções sobre o amor. Somente sabemos da influência sedutora da moça e dos esforços que empreende para que Bentinho não vá para o Seminário, fator que inviabilizaria uma possível união. O romance provoca dúvidas sobre as reais finalidades das personagens devido a ambigüidade da narração. Por um lado, há sempre a possibilidade de que Capitu e suas artimanhas, a princípio muito bem vistas por Bentinho<sup>196</sup>, decorressem de um interesse na ascensão social por meio de um casamento vantajoso. Obviamente pode-se questionar se este interesse não é apenas mais uma das fantasias de Bentinho, incitadas pelo preconceito de José Dias<sup>197</sup>. O desejo de fazer um bom casamento é uma possibilidade real, principalmente se nos basearmos

<sup>193</sup> CANDIDO, 2006: 459.

<sup>194</sup> Schwarz (1997) ressalta a facilidade com que Capitu se move na sociedade de seu tempo.

<sup>195</sup> Não fica evidente se esta raiva está relacionada com a separação do objeto de amor ou com o surgimento deste obstáculo aparentemente intransponível – vida religiosa - ao casamento e, logo, à ascensão social.

<sup>196</sup> As idéias de Capitu pareciam, ao jovem Bento, como táticas para ficarem juntos. Posteriormente, no entanto, estas mesmas ações serão utilizadas para afirmar sua dissimulação e traição.

<sup>197</sup> José Dias faz observações sobre a relação de Bento e Capitu e o interesse do pai da moça nesta união: “A pequena é uma desmiolada; o pai faz que não vê; tomara ele que as coisas corresse de maneira, que...” (MACHADO DE ASSIS, 2000: 16); sobre o desejo de Capitu em casar: “-Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela...” (*Ibidem*: 94).

nas narrativas anteriores, onde um matrimônio “bem posicionado” era considerado, por grande parte da sociedade, um modo comum e correto de manutenção da riqueza ou de ascensão social. O próprio José Dias indica que a moça não estaria satisfeita enquanto não conseguisse um noivo. Como ressalta Gledson (1999), é possível afirmar que Capitu poderia estar desejando um casamento onde pudesse melhorar sua condição social. Este objetivo não era um problema em si, como ficou evidente por meio das análises das narrativas de Macedo e Alencar<sup>198</sup>. Entretanto era, definitivamente, um problema para o amor. Mas, mais importante, era um problema para José Dias, que via a chance de perder sua posição na família (Gledson, 1999; Schwarz, 1997).

Gledson (1999) afirma que Capitu possuía uma posição muito ambígua. Sua família está associada à de Bentinho por alguns favores, ela é mais pobre e, de algum modo, adotada pela família de Bento - uma agregada. A moça sabe que sua relação com o rapaz estará sempre permeada pela possibilidade de acusação de que seu amor é, na verdade, interesse financeiro - o que retomaria a problemática das relações não fundamentadas em amor. Para Gledson (1999), esta posição inferior da moça explicaria ainda o porquê de não poder falar tudo o que pensa para Bentinho, utilizando-se de silêncios e insinuações, quando sabemos que a moça é muito inteligente e possui capacidade de raciocínio mais avançadas em comparação com o moço<sup>199</sup>, ou de agir sempre pensando em como convencer ou agradar alguém “melhor posicionado”. Schwarz (1997) lembra, no entanto, que Capitu se destaca pela facilidade com que se movimenta neste contexto hierárquico<sup>200</sup>, inclusive seduzindo Dona Glória e convencendo-a, indiretamente, da possibilidade de seu casamento com Bento<sup>201</sup>. Para Gledson, não há como afirmar se Capitu age ou não por puro calculismo, ainda que não

---

<sup>198</sup> O caso de Seixas é exemplar. O casamento de conveniência também aparece no romance *Dom Casmurro*. Como indica a história, está era a realidade do casamento dos pais de Bento. No entanto, eles “tiraram no bilhete comprado de sociedade” a sorte grande, imagem que parece remeter, pelo menos na visão de Bento, a um casamento arranjado que deu certo.

<sup>199</sup> Gledson (1999) insinua que a posição social de Bentinho, um herdeiro, faria com que não tivesse de se esforçar como Capitu e Escobar, calculando suas ações para ascender socialmente.

<sup>200</sup> Cardoso (2008) aponta que esta mobilidade que faz com que a moça se locomova com facilidade nas estruturas hierárquicas revela sua fluidez, ou seja, sua facilidade de se adaptar, característica típica das heroínas sentimentais. A fluidez “not only is a central aspect of the way the sentimental tradition is articulated in Brazil, but it is an essential feature of the European sentimental novel as well, whose heroines, in establishing a romantic attachment above their station, offer an imaginary escape from a rigid social hierarchy, and whose marriage offers an acceptable form of social climbing based on personal merit, defying the immobility imposed by one’s social standing.”. A semelhança com o modo de agir de Capitu é clara.

<sup>201</sup> Gledson (1999) ressalta que não haveria casamento se Dona Glória não desejasse, a narrativa demonstrando claramente a presença da vontade da família sobre o casamento. Se a mãe aceita esta união é porque era de seu interesse, pois a paixão de Bentinho o livraria da promessa sem que ela tivesse culpa e, por sua vez, evitaria que tivesse de se afastar de seu único filho.

haja “dúvida de que Capitu aspira subir na escala social e está bem consciente das diferenças sociais entre ela e Bentinho”<sup>202</sup>. No entanto, semelhante a Bentinho que sofreu influências para amar – só o faz porque é informado que ama –, a moça pode ter sido convencida de que estava apaixonada pelo vizinho rico por meio de comentários ingênuos, ou não, das vantagens desta relação. Logo, não “é possível distinguir entre ambição ou inocência”<sup>203</sup>.

A dúvida se o amor é a base do casamento persiste. Em nenhum momento há qualquer tipo de jura de amor eterno, e sim uma promessa de matrimônio: “juremos que nos havemos de casar um com outro, haja o que houver”<sup>204</sup>. Como é possível perceber, o casamento é colocado antes do amor e se seguirmos as relações estabelecidas entre o amor e o desejo de casamento desenhadas nas outras obras, inevitavelmente teremos de ceder ao fato de que, embora aparecendo como possibilidade viável para fundamentar a relação, talvez o amor como motivo da relação nunca tenha tido um lugar privilegiado nesta narrativa. Assim, se considerarmos que Capitu casa-se por interesse, haverá a conjunção de dois elementos tradicionais ou, usando a terminologia de Fabrício, “clássicos”, e a semântica que enfatizaria relações baseadas no amor se revelaria ineficaz ou secundária. Por outro lado, não representaria a luta de uma forma moderna de relação, o amor, contra o tradicionalismo<sup>205</sup>, como indica Schwarz (1997), mas a astúcia de uma mocinha casadoira como todas as anteriores<sup>206</sup>, restringindo-se o

---

<sup>202</sup> GLEDSON, 1999: 67.

<sup>203</sup> *Idem*. Para o autor, o desejo de ascensão social e amor podem estar juntos. “Não há dúvida de que Capitu aspira a subir na escala social e está bem consciente das diferenças sociais entre ela e Bentinho. (...) Mas como distinguir isso do amor?... É justo concluir que, bem como no caso de seu pai, não é possível distinguir entre ambição e inocência. Afinal, não existe lei contra estar apaixonado e, ao mesmo tempo, desejar subir na vida” (*Idem*).

<sup>204</sup> MACHADO DE ASSIS, 2000: 77. Em *A Moreninha* também há uma promessa de casamento antes mesmo de haver amor, mas o afeto é infantil, puro, um encontro de virtudes. Como ressalta Cardoso (2008), Capitu é o contrário da imagem de infância pura, pois apenas com quatorze anos, seus atos são sempre remetidos aos objetivos racionais de união com Bentinho. Como o próprio Casmurro lembra “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem.” (MACHADO DE ASSIS, 2000: 52). Nesta mesma idade, Carolina, protagonista de *A Moreninha* era uma criança brincalhona, ainda que sagaz e impertinente, mas que agia com pureza e inocência. Esta diferença pode ser resultado das distintas posições sociais da moça. Como ressalta Gledson (1999), os comportamentos dissimulados de Capitu são as necessidades impostas por sua posição. Carolina, por sua vez, fala o que pensa e todos respeitam e se divertem, pois “não há nada mais natural; ela era a neta da dona da casa além de ser moça e rica.” (MACEDO, 2003: 40). Pode-se imaginar que Capitu, em uma posição social mais alta, não evitaria comentários maliciosos como o de Carolina. Ao invés disso, seu lugar na hierarquia social exige que, naquela idade, calcule sobre seu futuro e seus atos, a fim de mudar de posição nesta hierarquia social.

<sup>205</sup> Devemos salientarmos ainda que tal opção, de uma relação não fundamentada em amor, não é uma negativa em si mesma, mas que ela é freqüentemente desvalorizada pelas narrativas que analisamos.

<sup>206</sup> É inegável que Capitu é uma moça astuta cuja inteligência está muito acima da capacidade de raciocínio de Aurélio, que também é freqüentemente lembrada por sua sagacidade. Mas também é indiscutível que toda sua racionalidade e cálculo ficam margeadas pelo tradicional desejo de casamento. Assim, embora concordemos com Schwarz (1997) que “A clareza na decisão supõe distância em relação

moderno ao fato de não haver impedimentos à relação entre as classes. No entanto, mesmo este moderno, como ressaltou Gledson (1999) é, na realidade, outra manifestação do tradicionalismo patriarcal, posto que o casamento só se realiza por causa do interesse da mãe de Bentinho em livrar-se da promessa religiosa. Para o autor, “dona Glória, longe de merecer as palavras 'Uma santa', gravadas por fim no seu túmulo, é uma mãe egoísta, pegadiça, superprotetora, extremamente dedicada ao sentimentalismo religioso”<sup>207</sup> e que apenas ignora os obstáculos de classe porque lhe era vantajoso, utilizando-se do amor do filho em seu próprio benefício.

Há, no entanto, uma forma de leitura alternativa sobre a promessa de casamento de Bento e Capitu. É possível considerar que casamento e amor pudessem já estar associados, fazendo com que a idéia de amor estivesse implícita no momento da promessa. Esta hipótese transformaria profundamente o curso das interpretações até aqui feitas e, ao mesmo tempo, confirmaria a leitura de Schwarz (1997). Para o autor, o relacionamento de Capitu e Bentinho enfrentaria o preconceito social - trazido no romance pela personagem do agregado José Dias que despreza a família do vizinho pobre - e a tradição - representada pela superstição e religiosidade de Dona Glória que decide sobre a vida do filho. Para estas pessoas, o amor não apareceria como alternativa imediata, inclusive para o pai de Capitu que poderia realmente esperar as vantagens deste casamento<sup>208</sup>. Se o amor é o fundamento da união dos jovens teríamos, como destacou o autor, a luta do amor contra o tradicionalismo. Considerado por este prisma, a vitória da relação dos jovens representaria, efetivamente, a ascensão de ideais liberais frente ao tradicionalismo que, como demonstra José Dias, se esforçaria em impedir um casamento como este, entre classes.

Mas, se em um primeiro momento, o amor e os esforços dos amantes conseguem limitar o arbítrio familiar, ele não consegue vencer outros obstáculos. Durante a infância, Bento Santiago não tinha poder para impor sua vontade e dar vazão ao seu

---

ao sistema de sujeições, obrigações e fusões imaginárias do paternalismo” (SCHWARZ, 1997: 25), esta mesma racionalidade fica limitada a representações femininas típicas do mesmo sistema, qual seja, esposa e mãe. Deste modo, ainda que saiba se mover com graça no ambiente patriarcal, como destaca o autor, Capitu não utiliza sua racionalidade para se livrar dele ou, o que confirmaria a leitura de Schwarz, tem raciocínio suficiente para saber que não havia outros meios de vida para uma mulher.

<sup>207</sup> GLEDSON, 1999: 52.

<sup>208</sup> Bentinho tem, em certo momento, um sonho onde vê Pádua, o pai de Capitu, com um bilhete de loteria que possuía o número 4004 - número curioso, pois quatro compõem a confusa relação de amor e desejo entre Capitu, Bentinho, Escobar e Sancha - e que considera de sorte, mas com o qual não ganha nenhum prêmio. Ele lamenta. O curioso, no entanto, é que esta cena se dá após Bentinho ver, no sonho, Capitu à janela conversando com um outro rapaz. Avaliando a metáfora, é como se o pai da moça lamentasse a falta de sorte, ou a força do acaso, de ver a filha perder a chance de casar com Bentinho.

ciúme<sup>209</sup>. Neste momento, é o amor que impera. Quando se torna o chefe da família, o proprietário<sup>210</sup> reproduz, na nova família que forma com Capitu, o mesmo tipo de controle que era exercido por sua mãe<sup>211</sup>.

Bento agora é chefe de uma família abastada, advogado estabelecido, uma figura de ordem. A desestabilização interior que a autoridade lhe causava em criança já não tem razão de ser, ou melhor, talvez haja mudado de posição relativa, uma vez que a autoridade passou a ser ele mesmo. Nas novas circunstâncias as velhas turvações do juízo, a incapacidade de traçar a linha entre a vontade de quem manda e a própria, trocam de natureza. A instância mais dramática está no ciúme, que havia sido um entre os vários destemperos imaginativos do menino, e agora, associado à autoridade do proprietário e marido, se torna uma força de devastação. (SCHWARZ, 1997: 30).

Bentinho “descarta, ou trai, o juramento de confiança e igualdade que o moço bem-nascido fizera à vizinha pobre”<sup>212</sup>. Como o amor foi “denunciado” a ele, pode-se considerar que Bento não fora treinado para estabelecer relações amorosas nos moldes modernos, onde a igualdade entre as partes, e não a hierarquia, constitui a relação. Bento não aprende nada sobre o amor. As experiências das relações que teve dentro de sua família são de controle das emoções e dos afetos. Bento se orienta, em seu

<sup>209</sup> As crises de ciúme de Bentinho se revelam desde a juventude. Com sua imaginação fértil, o rapaz beira à paranóia, tendo ciúme não apenas de outros homens, mas dos pensamentos da esposa e até do mar (que na narrativa está associado à sexualidade, sensualidade e sedução: é só pensar nos “olhos de ressaca” que trazem Bentinho para dentro da moça).

<sup>210</sup> Deve-se ressaltar que não se trata de qualquer tirania, mas da figura de autoridade patriarcal personalista, onde a vontade da pessoa não é limitada por direitos universais democráticos ou, simplesmente, pela presença de um amor de características igualitárias (Schwarz, 1997).

<sup>211</sup> Machado (1993) ressalta que Bentinho reproduz, confirma e legitima os valores que recebera de Dona Glória e de José Dias, isto é, as noções de uma organização familista e patriarcal. Assim, quando se casa, Bentinho se esforça para imprimir à vida afetiva do casal o mesmo arbítrio familiar de que fora vítima, onde não podia impor suas vontades ou dirigir seus afetos, arbítrio que Capitu não vivenciara em sua própria família. Capitu, aos poucos, deixa de aparecer à janela e de expor seus braços ao público, tudo por ciúme do marido que tenta controlar sua ameaçadora sexualidade. A sensualidade de Capitu é o oposto daquilo que acontecia na casa de Bentinho onde a mãe se fecha sentimentalmente após a morte do marido, assim como sua prima Justina, também viúva e Tio Cosme, homem que “os anos levaram-lhe o mais do ardor político e sexual, e a gordura acabou com o resto de idéias públicas e específicas” (MACHADO DE ASSIS, 2000: 20). Quando cerceia a mulher e sua obsessão não termina, a única saída para sua paranóia é imaginar que a mulher lhe era infiel com o único homem que mantinha contatos constantes, o amigo Escobar (Machado, 1993). Como ressalta Cardoso (2008), Bentinho testa a sinceridade da mulher e a condena.

<sup>212</sup> SCHWARZ (1997: 33) – grifos do autor. A noção de igualdade, moderna, sucumbe diante da escolha de Bento em reproduzir os antigos valores herdados de sua mãe, a anterior personificação do poder familiar (Machado, 1993). Como ressalta Schwarz “Trocando em miúdos, o amor entre a vizinha pobre e o rapazinho de família, com o correspondente anseio de felicidade, de realização pessoal e mesmo de saída histórica e progressista para uma relação de classe, anima a intriga até um ponto avançado do livro, quando então a dimensão autoritária da propriedade rouba a cena e galvaniza o antigo nhonhô, que agora se enxerga como vítima, desmerece e escarnece as suas próprias perspectivas anteriores de entendimento, igualdade, lucidez, e afirma pela força a sua disposição de mandar sem prestar contas” (SCHWARZ, 1997: 34).

casamento com Capitu, por meio dos códigos tradicionais. Vivendo em uma nova ordem social e em uma nova família, não é obrigado, no entanto, a se guiar por ela, pois, como ressaltado, o sistema ainda o protege. Diante de uma esposa que sabia se orientar por ambos os códigos, Bento, despreparado, sente-se ameaçado, pois percebe que o mundo em que se encontra é instável. Entre o código íntimo moderno, o das relações amorosas igualitárias, e a orientação tradicional que prega a hierarquia entre os gêneros dentro do casamento, Bento escolhe o segundo. Quando se utiliza do arbítrio e do poder, proibindo Capitu de ser vista por outros homens e exilando-a na Europa, Bento se defende deste mundo que não compreende e reage a este amor que não é submissão, que não se orienta apenas para satisfazer os desejos do patriarca. A mulher, conhecedora dos códigos, aceita esta manipulação, pois

a mesma compreensão clara das relações efetivas que havia permitido as manobras da menina agora faz que, diante dos ciúmes do marido, a mulher trate de prevenir o enfrentamento por todos os meios, renunciando à rua e à janela, terminando por viver auto-sequestrada, tudo naturalmente em vão. A gaiola da autoridade patriarcal voltava a se fechar, sem apelação, conforme sugere a resignação lúcida e comovente em que termina Capitu. (SCHWARZ, 1997: 31).

É quando se torna o chefe da família, um proprietário, que Bento dá vazão a todo seu descontrole e ciúme e passa a acreditar que o amor da esposa não é sincero e que o amor, em si mesmo, não é suficiente para garantir a submissão da esposa. Neste momento, torna-se violento e exila a família. Como ressaltava Venâncio Filho (2000), “o ciúme é o correspondente psicológico da dominação social – não permite qualquer distância”<sup>213</sup>. Vemos que quando o poder familiar não é eliminado da narrativa, ele submete o amor, manipulando-o e o destruindo. Ao analisar o romance *Quincas Borba*, Muricy (1988) mostra que Rubião, personagem que enlouquece na narrativa, não compreende os códigos da vida moderna onde a mulher possui papel central na vida do homem, participando de festas e recepções, muitas vezes se utilizando da sedução, ainda que não haja fins sexuais. Rubião se apaixona pela esposa de um amigo, pois confunde suas qualidades como anfitriã, que envolvem técnicas de sedução, com um efetivo desejo sexual. Capitu é uma mulher moderna, atraente, sedutora, que se utiliza de sua beleza e inteligência para casar com Bento e, quando casada, quer exibir sua

---

<sup>213</sup> VENÂNCIO FILHO, 2000: 91.

conquista<sup>214</sup> e, talvez, ajudar na carreira do marido, recepcionando convidados, funções da mulher na nova sociedade que se afirmava. No entanto, estes comportamentos não são entendidos por Bento. Criado na ambivalente sociedade que se forma, Bento parece não estar preparado para lidar com as novidades.

O amor possui, como fica evidente, uma posição ambígua na narrativa, pois ele não tem respostas, não pode lidar com uma sociedade como a brasileira, onde a liberdade é parcial, uma idéia, mais do que uma crença. Como indica Luhmann (1991), o meio de comunicação simbolicamente generalizado amor codifica os comportamentos e facilita a comunicação reduzindo a complexidade. Com isso, intensificam-se as possibilidades de comunicação, de modo que novas questões são colocadas ao código. Como vimos em *Senhora*, um problema se apresenta ao amor, mas o código responde à demanda, os amantes renascem e o amor mantém sua estabilidade: após a rotina de torturas que impôs a si e ao marido, Aurélia perdoa todas as faltas de Seixas e o amor da moça, embora ofendido, vence. Diferentemente, em *Dom Casmurro* o amor não pode enfrentar os problemas que a ele se colocaram. A luta em *Senhora* é contra a decadência da virtude do amado, provocada pelo dinheiro e pela corrupção da sociedade. Em *Dom Casmurro*, o arbítrio do proprietário se instala e o amor sucumbe, pois, se é fundamentado na igualdade e na liberdade, não pode resistir ao mando e ao arbítrio. É importante enfatizar esta distinção, pois se as deficiências na virtude de Seixas são apontadas como um problema para o amor, elas puderam ser superadas pelo amor, na medida em que o rapaz, porque convive com Aurélia, revê o mundo, alterando suas concepções de vida e até mesmo seus gostos. Bento Santiago e Capitu são arrastados por seus defeitos e o amor não pode sustentá-los: ele não possui respostas para estas questões, é uma ilusão quando se desenvolve em contexto brasileiro.

*Dom Casmurro* oferece duas chaves de interpretação (e talvez muitas outras): a) há a vitória parcial do amor sobre o arbítrio, a religiosidade e preconceito, vitória que depois é solapada por este mesmo arbítrio, agora personificado em Bento (Gledson,

---

<sup>214</sup> Capitu se orgulhava de estar casada com Bento, de ser vista ao seu lado, de sua nova posição social. E queria se exhibir, o que traz desconfiança a Bento: “A alegria com que pôs o seu chapéu de casada, e o ar de casada com que me deu a mão para entrar e sair do carro, e o braço para andar na rua, tudo me mostrou que a causa da impaciência de Capitu eram os sinais exteriores do novo estado. Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também. E quando eu me vi embaixo, pisando as ruas com ela, parando, olhando, falando, senti a mesma cousa. Inventava passeios para que me vissem, me confirmassem e me invejassem.” (MACHADO DE ASSIS, 2000: 78). Capitu também gostava de estar em festas, lugares onde Bentinho percebe – ou imagina - que a mulher é muito observada: “quando vi que os homens não se fartavam de olhar para eles [para os braços da esposa], de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por eles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido” (*Ibidem*: 141).

1999); e b) o amor nunca foi o principal motor deste casamento, mas o desejo de casar e, ainda – e talvez especialmente –, o desejo de Bentinho em amar (ou de não seguir a vida religiosa). De qualquer modo, a possibilidade do amor como motor da relação está claramente afirmada e estabilizada<sup>215</sup>. Mas não há constância no amor: 1) se Capitu traiu, ela foi volúvel<sup>216</sup>; 2) se Bentinho deixou seu arbítrio e ciúme desestabilizarem seu amor, faltou constância; e/ou 3) se nunca houve primazia do amor ou se a promessa de eternidade foi relegada ao casamento, sequer foi acionada a possibilidade de constância.

É necessário lembrar que, na narração, Bento associa as características dos amantes aos seus atos presentes e futuros, elemento fundamental para as análises. Observemos, primeiramente, o caso da infidelidade. As análises de *A Moreninha* e *Senhora* mostram que uma característica que frequentemente impossibilita, ou se opõe, as relações baseadas no amor é a inconstância. Do amor que se declara, espera-se que ele nunca mude de objeto, articulando-se desejo e sentimento em apenas uma única pessoa. Como destacado, Capitu possivelmente se apaixona por Bentinho na infância e utiliza todas as suas faculdades racionais, calculistas e dissimuladoras – sinais de sua flexibilidade e fluidez<sup>217</sup> – para viabilizar a união do casal, representando o ideal encontrado nos romances anteriores onde os amantes buscariam efetivar uma relação baseada no amor<sup>218</sup>. Mas surge a possibilidade da traição que redirecionaria esta racionalidade para outro fim<sup>219</sup>. O curioso é que este objetivo pode ser um outro amor.

---

<sup>215</sup> Há de se destacar ainda que não há nenhum esforço de definição do amor por nenhuma das personagens em *Dom Casmurro*. Não há sequer a descrição de outras relações amorosas que pudessem servir como objeto de comparação com a relação de Capitu e Bentinho. Não existe, como nos romances de Macedo e Alencar, comportamentos considerados padrão ou que sejam indicados, pela narrativa, como corretos. Ademais, não há um narrador externo ou outras vozes que pudessem criticar a relação.

<sup>216</sup> A hipótese de que Capitu traiu abre margem para duas novas possibilidades: a) que a moça tenha mudado de amores, apaixonando-se por Escobar ou; b) que revelasse um desejo fora do casamento, acentuando a sexualidade que estaria acima do amor. Em ambas as hipóteses, há um desvio da norma e o casamento perde sua “base”, a constância.

<sup>217</sup> Cardoso (2008) ressalta que a fluidez de Capitu, característica exaltada nas narrativas sentimentais, é transformada, pelas concepções tradicionais da classe de Bento, em simples dissimulação, de modo a retirar-lhe seu poder, enfraquecendo-a: “This reassertion of power takes place in Bento’s interpretation of Escobar and Capitu, which fixes them in well-defined social roles: Escobar becomes a ruthless and opportunistic upstart, who finds his counterpart in Capitu as a deceitful adulteress who has married Bento in order to achieve her social ascension, and who delights in displaying her new status”. Schwarz (1997) lembra também que “a vontade clara e a lucidez de Capitu são rebaixadas a provas de um caráter interesseiro e dissimulado” (SCHWARZ, 1997: 17) como forma de lidar com as hierarquias sociais.

<sup>218</sup> Capitu engana o próprio Bentinho com sua racionalidade e dissimulação. Embora contraditório, é com estas qualidades que Capitu ganha a admiração de Bento. A capacidade avançada de refletir de Capitu leva o narrador a dizer que a moça era “mais mulher do que eu era homem” (MACHADO DE ASSIS, 2000: 52), confundindo assim características tradicionalmente consideradas masculinas com a força representada pela jovem.

<sup>219</sup> Bentinho nos lembra frequentemente desta capacidade de cálculo e raciocínio da jovem Capitu, nos conduzindo, efetivamente, a crer que a moça poderia ter planejado o casamento e depois traído o marido com seu melhor amigo.

No entanto, um segundo amor remeteria à inconstância, a volubilidade, especialmente quando sabemos que o verdadeiro amor, como podemos atestar por meio dos enredos de *A Moreninha* e *Senhora*, é único. Esta hipótese da traição de Capitu confirma, deste modo, a teoria de Dona Ana, personagem do primeiro romance, que indica que sem a constância, não pode haver família feliz.

Mas a traição também inclui o melhor amigo de Bento, Escobar. A amizade não deixa de ser uma relação de amor<sup>220</sup>. Escobar, por suas características, é muito parecido com Capitu: calculista, racional, fugidio. Como a moça, encanta e seduz Bentinho, empurrando “as portas” da alma do moço, entrando nele. Como enfatiza o narrador: “Cá o achei dentro”<sup>221</sup>. Se recordarmos da metáfora utilizada por Macedo, lembraremos que o amor é um demoninho que entra sem pedir licença. A semelhança é aparente. De fato, a amizade muito se assemelha àquela noção de amor e há mesmo referências ao incômodo dos outros seminaristas e padres com as explosões de afeto entre os dois amigos. Seguindo a hipótese da infidelidade de Capitu, esta relação de amizade também seria minada pela inconstância de Escobar que moveria seu afeto, retirando-o de Bento, para Capitu ou, lendo de outra forma, trocaria o amor que tem por Bento pelo desejo que sentiria por Capitu<sup>222</sup>, afirmando não apenas uma relação baseada no sexo, como ainda uma intervenção na instituição do casamento. Vale enfatizar que são aquelas mesmas características modernas dos amantes - a racionalidade, calculismo e frieza de Capitu e Escobar - que acabam por impedir a permanência do amor que havia lutado para se impor<sup>223</sup>. A partir destas considerações é possível afirmar que o moderno – conceito trazido por Gledson (1999) e Schwarz (1997) como integrante da relação entre os protagonistas -, não apenas teria permitido ao amor florescer, mas também facilitado seu fim.

É necessário discutir um outro obstáculo enfrentado pelo o amor e que também está relacionado a um defeito do amante, o ciúme. Como vimos, Bentinho tem ciúme constante de Capitu desde o início de sua relação. Capitu chega, em certo momento, a ameaçá-lo, dizendo que diante de mais uma suspeita, ela preferiria acabar com o

---

<sup>220</sup> Luhmann (1991) indica que a amizade é o equivalente do amor entre pessoas do mesmo sexo.

<sup>221</sup> MACHADO DE ASSIS, 2000: 86. Machado (1993) acentua a relação entre casa (lar) e afeto e a relação que Bento estabelece entre si, sua alma e uma casa: “Escobar veio abrindo a alma toda, desde a porta da rua até o fundo do quintal. A alma da gente, como sabes, é uma casa assim disposta” (MACHADO DE ASSIS, 2000: 87).

<sup>222</sup> É evidente que Bento menino sente desejo por Capitu, ele quer tocar seus cabelos, beijá-la. A diferença é o lugar do desejo: fora ou dentro do casamento, ou talvez seria melhor dizer, a favor ou contra o matrimônio.

<sup>223</sup> Diferindo-se das outras narrativas em que os defeitos dos amantes eram apenas obstáculos temporários à relação.

compromisso. Garante que não seria leviana para descumprir sua promessa de que se casaria apenas com ele. Analisando as passagens que remetem ao ciúme, é perceptível que todas as menções são a momentos em que a moça foge de seu controle. Seja quando Capitu responde ao cumprimento de outro rapaz, seja quando não lhe dá atenção, preferindo se ater aos próprios pensamentos, seja quando outros homens admiram os braços da esposa, Bentinho parece temer o distanciamento da mulher de si e a perda do controle sobre o objeto de amor. Para Venâncio Filho (2000), Bento, na “sua voracidade de controle, de estender a dominação ao outro, é como se demonstrasse que aquele que não consegue se dominar precisa dominar alguém”<sup>224</sup>. Daí o recurso ao ciúme. Retomaremos a discussão sobre o ciúme em *Senhora*, pois ela ajuda a refletir sobre o caso de Bentinho.

Quando Aurélia reflete sobre o ciúme, ela ressalta que este sentimento não é produzido pelo amor, mas é uma questão de posse, o zelo do senhor pela coisa que lhe pertence e que não quer ver ser desfrutada por mais ninguém. Essa concepção se assemelha aos pensamentos de Bentinho. Quando José Dias insinua que Capitu não ficará satisfeita enquanto não conseguir “um peralta da vizinhança” que a despose, Bentinho afirma que nunca tinha pensado nisso porque só vivia para Capitu, só pensava nela. Mas a chave para a compreensão deste sentimento e da associação com a narrativa anterior é o senhoriato. Bentinho lembra que não tinha ciúme dos olhares dos rapazes porque sentia que eles estavam, na verdade, olhando para ele, Bento, num misto de admiração e inveja de sua pessoa. Tal fato se dá porque o rapaz “tão senhor se sentia dela que era como se olhassem para mim”<sup>225</sup>. Bentinho, ainda jovem, pensa em Capitu como coisa de sua pertença e possui sensações como aquelas descritas por Aurélia, personagem que ressalta ainda que o ciúme é um capricho, noção que remete ao arbítrio que parece dominar as relações amorosas em contextos patriarcais.

O ciúme de Bento é um modo de controlar a vida de Capitu nos momentos em que não está com ela. Para Venâncio Filho (2000), o ciúme, nas memórias, preenche as lacunas com certezas que lhe faltam.

[o] ciúme induz ao conhecimento de todo o passado da pessoa amada e a transforma numa mercadoria de segunda mão: é preciso saber de onde veio. O ciúme é o passado tornado atual, o ausente tornado presente, a imobilidade no tempo e no espaço. Só o ciúme paralisa o volúvel e o

---

<sup>224</sup> VENÂNCIO FILHO, 2000: 95.

<sup>225</sup> MACHADO DE ASSIS, 2000: 94.

intermitente, coloca todo o empenho na destrutividade – uma plenitude negativa como ocorre com Bentinho. (VENANCIO FILHO, 2000: 71)

O ciúme, o capricho e o arbítrio substituem o amor na construção das memórias. O amor não pode lidar com a dominação que é inerente ao ciúme.

Bentinho é um rapaz mimado que não consegue lidar com algumas situações que lhe aparecem. Mas Bentinho torna-se o chefe da família, o proprietário, o marido de Capitu, seu efetivo senhor<sup>226</sup>. Em situações que não pode controlar, como diante da certeza que lhe domina de que a moça lhe traíra, o peso de seu poder e posição acaba se impondo. Estamos falando da noção de capricho que Aurélia constrói e que, neste romance, comprova ser um tipo de comportamento incompatível com o amor, pois ele destrói o casamento por meios imperiosos – o desterro e exílio de Capitu e Ezequiel na Europa.

As narrativas configuram uma relação entre ciúme-capricho-(des)amor que produz um obstáculo intransponível ao sentimento, na medida em que o amor que possivelmente fundamentara a relação é relegado a segundo plano, sendo preterido em favor de um outro sentimento, o ciúme, que não sendo proveniente daquele, lhe é contrário e mais poderoso, a ponto de corroer o primeiro. A fragilidade do amor é evidente diante do voluntarismo do indivíduo e, aparentemente, como destacou Moraes (2005), o desenvolvimento do amor está atrelado à perfeição dos amantes, sem o qual ele não pode se manter<sup>227</sup>.

Modo alternativo de ler o romance pode ser feito a partir das reflexões de Rougemont (2003). Por meio de uma leitura que enfatiza o lado místico-religioso do amor no Ocidente, o autor acentua a conexão existente entre o amor-paixão, *Eros*, e a presença de obstáculos à relação, na medida em que faria parte da manutenção do amor a existência de impedimentos ou elementos que não permitissem que o amor caísse na rotina. Por meio desta conexão entre amor e morte se explica o fato de muitos romances terminarem com a morte dos amantes, o maior dos obstáculos concebível, o inevitável, mas que, ao mesmo tempo, permitiria o ápice do amor: a exceção dos corpos e a ascensão do amor pela união das almas, uma espécie de divinização. O autor salienta

---

<sup>226</sup> Ele lembra, no momento de seu casamento, a epístola de São Pedro onde é indicado que as mulheres devem sujeitar-se aos maridos.

<sup>227</sup> Os romances de Macedo e Alencar mostraram que, se há desnível entre as virtudes dos amantes, o amor não pode se manter. Leite (1967) lembra que falta identidade entre Bento e Capitu, identificação que, para o autor, aparece como um pressuposto para o amor em outros romances de Machado de Assis. Cardoso (2008) também ressalta que Bento e Capitu não podem se identificar, se ver um ao outro, como é o caso de Aurélia que enxerga o verdadeiro Seixas.

ainda os problemas decorrentes da associação deste amor-paixão ao casamento, instituição onde a rotina é a regra.

Lendo *Dom Casmurro* por esta via, é possível conceber duas hipóteses. Como aponta ainda Rougemont, a modernidade eliminou os obstáculos do amor-paixão, mas não o desconectou do casamento. Como consequência, os amantes tendem a buscar, nesta relação, o tipo de experiência intensa, desrotinizadora e arrebatadora característica deste amor-paixão, não o encontrando. Para o autor, tal configuração explicaria a necessidade de buscar novos amores permanentemente e, conseqüentemente, a infidelidade, como pode ter ocorrido com Capitu que, após ter se livrado de todas as barreiras que impediam sua relação com Bentinho, enfrenta a redução de seu amor e, diante da proximidade com Escobar, pode ter por ele se atraído<sup>228</sup> e experimentado o amor novamente. No entanto, é possível que o esforço para manter as dificuldades do amor pode ter partido de Bentinho que, já casado com Capitu, imaginaria um novo obstáculo ao relacionamento, a infidelidade da esposa. Por meio da crença na traição, Bento permaneceria amando seu amor de menino, amor ingênuo, afastando de si a esposa Capitu, quando a envia à Europa, “atando as duas pontas da vida” e vivendo das memórias da juventude<sup>229</sup>.

---

<sup>228</sup> Bentinho narra que também sentiu atração pela esposa do amigo e lhe pareceu ser correspondido. Ao segurar os braços de Escobar: “Apalpei-lhe os braços, como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar a verdade. Nem só os apalpei com essa idéia, mas ainda senti outra cousa, achei-os mais grossos e fortes que os meus, e tive-lhes inveja; acresce que sabiam nadar./Quando saímos, tornei a falar com os olhos à dona da casa. A mão dela apertou muito a minha, e demorou-se mais que de costume./A modéstia pedia então, como agora, que eu visse naquele gesto de Sancha uma sanção ao projeto do marido e um agradecimento. Assim devia ser, mas o fluido particular que me correu todo o corpo desviou de mim a conclusão que deixo escrita. Senti ainda os dedos de Sancha entre os meus, apertando uns aos outros. Foi um instante de vertigem e de pecado. Passou depressa no relógio do tempo; quando cheguei o relógio ao ouvido, trabalhavam só os minutos da virtude e da razão.” (MACHADO DE ASSIS, 2000: 157).

Esta passagem revela ainda o modo confuso em que se desenvolvia o desejo do rapaz, a proximidade dos casais era muito grande.

<sup>229</sup> Não podemos esquecer ainda que Bentinho pensa em matar a esposa e a si mesmo, o que tornaria a distância intransponível.

### **3 – Amor, modernização e família nos romances**

Após tratar das noções de amor nos romances *A Moreninha*, *Senhora* e *Dom Casmurro*, pretendo, neste capítulo, analisar o modo como família e relações amorosas foram pensadas e vivenciadas durante o século XIX, período de intensas transformações na sociedade brasileira e momento em que o romance nacional se afirmava no país.

É necessário retomar alguns dos elementos encontrados nos romances e que ajudam a entender que tipo de amor está sendo ensaiado. Nos romances são narradas as histórias de amor de jovens casais. O amor, ainda que possa estar impregnado de pressões sociais, é o sentimento que orienta os pares nas suas relações íntimas e os casamentos são essencialmente fundamentados na escolha mútua. O amor no romance *A Moreninha* é o amor da constância, o oposto do comportamento volúvel, que se interessa mais em conquistar um noivo ou muitas namoradas. Se há relação afetiva, deve haver amor e se há amor, ele pode enfrentar qualquer obstáculo, como a distância e o tempo – entre o primeiro encontro de Augusto e Carolina e o reencontro se passam sete anos. Mas deve-se prestar atenção para o fato de que as questões acerca da galanteria permeiam todo o romance, ressaltando que há aí um problema a ser resolvido, problema que parece remeter às uniões sem amor, por um lado, e à possível manutenção do comportamento volúvel dentro do casamento, a infidelidade, por outro. Daí ser relevante apontar como agem os amantes em suas relações e acusar as moças vaidosas, namoradeiras, casamenteiras e os rapazes libertinos. A preferência pelo amor puro, casto, constante demonstra que um padrão está sendo sugerido, um modelo que está intimamente associado a uma moral religiosa de monogamia e felicidade conjugal baseada no amor e não em outros interesses. Mas a sugestão das relações fundamentadas no amor e a crítica aos comportamentos volúveis apontam para uma tensão entre os modelos que concomitantes, não deixam de ser concorrentes. Carolina é o exemplo de amor virtuoso, claramente ingênuo, sem preocupações casadoiras que “recupera” Augusto, contagiando-o com sua naturalidade e pureza, inserindo-o na família amorosa e restabelecendo a harmonia de outrora.

Em *Senhora*, ao passo que as concepções de amor se estreitam – há apenas duas visões que se opõem, enquanto elas são mais variadas no romance de Macedo –, tornam-se mais profundas, tanto nas particularidades que apresentam quanto na expansão da interioridade que representam. Assim, a concepção de amor dominante e que se quer afirmar está de acordo com as noções representadas por Aurélia, moça de origem

simples e filha de pais cuja relação, embora infeliz, foi constante em seu amor e nele encontrava sua base. Longe da sociedade galante, Aurélia possui um amor particular, próprio às moças de “imaginação e sentimento” que não vivenciam a realidade dos galanteios fáceis, do amor de diversão e dos casamentos de conveniência. Fora deste contexto, pode experimentar sensações que nascem de seu interior e não são aprendidas na sociedade corrompida. É este amor da virtude, do íntimo, do ideal que quer se revelar. O amor muda de *status* à medida que a narrativa constrói personagens mais individualizadas, possibilitando que o amor seja parte delas e deixe de ser um acontecimento inesperado. A sociedade produz rapazes que querem corromper moças, homens e mulheres que anseiam ser os escolhidos pelos mais ricos e que privilegiariam um casamento lucrativo a um amor verdadeiro. Estas pessoas são insensíveis ao sentimento, não podem acessar seu interior, sua pureza está perdida, mas não permanentemente. Seixas, o exemplo de rapaz que foi educado pela moral turva da sociedade, não acredita em amor, mas aos poucos se modifica e se torna um homem renovado pela influência de Aurélia e é apenas após essa modificação que vemos configurar-se a possibilidade da felicidade conjugal: o verdadeiro amor só pode se manter quando os amantes são virtuosos. Moraes (2005) acentua que o amor recupera, na narrativa alencariana, “a normalidade convencional” das personalidades. Os dois só reatam quando há o fim do desnível que os separa, a relação deixa de ser mediada pelo dinheiro e passa efetivamente a se fundamentar no amor. É apenas quando Seixas se compra a si mesmo e Aurélia assume que prefere ser amada a manter sua herança que o império do amor se instala, subjuguando o poder do dinheiro. Sugere-se um modelo de relação que deve basear-se no amor e se opor a qualquer manifestação de interesse financeiro, tipo de relação que a narrativa demonstra ser comum. Com todas as diferenças para com a obra anterior, é indiscutível que a crítica à vida galante e às relações íntimas fundamentadas em questões que não o amor é mantida e que um padrão de casamento e de família cuja base é o amor é sugerido.

Como é possível perceber, ambas as narrativas tratam de um amor autônomo e que encontra no próprio relacionamento seus principais obstáculos. Este modo de abordar as relações íntimas possibilita questionamentos sobre as tensões entre relação amorosa e sociedade brasileira, sociedade que, ainda no século XIX, tinha na família sua principal organização social. Encontramos, nestes dois romances, uma quase total eliminação desta instituição. Consideramos que esta ausência da família é um recurso narrativo para possibilitar a ascensão livre do amor. É relevante ressaltar que a família

vinha sofrendo transformações neste período. Há duzentos anos, mais precisamente em 1808, iniciaram-se, na sociedade brasileira, profundas mudanças associadas à vinda da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Diversos autores acentuam a importância das transformações que se processaram na sociedade do período (Freyre, 2006b; Alencastro, 2001; Costa, 1999; Muricy, 1988), ressaltando o impacto causado na sociedade patriarcal por novas idéias e hábitos provenientes da Europa, continente considerado uma referência, um modelo a ser seguido. O sistema de poder da ex-colônia também sofreu diversas modificações com a transformação do Rio de Janeiro em capital do Império. A organização social centrada em patriarcas que comandavam a administração dos municípios e a vida de todos aqueles que habitavam seus domínios não era apropriada aos novos tempos, de modo que grandes investimentos foram feitos no intuito de alterar o perfil do sistema patriarcal e modernizar o Brasil (Freyre, 2006b; Costa, 1999).

Estas modificações no sistema patriarcal não significaram, contudo, que apenas a organização política foi afetada. Até o século XIX, o poder dos patriarcas era sentido pelo grande número de pessoas que dele dependiam e que viviam menos de acordo com suas vontades do que segundo os anseios do senhor. A organização sócio-econômica centrada em latifúndios escravocratas autônomos impedia a ascensão de profissões médias. A falta de poderes públicos centralizados fazia com que a única forma de proteção e, muitas vezes, de sobrevivência, se localizasse nestes proprietários. É a “anarquia branca” de que fala Oliveira Viana (1987). Como decorrência desta organização e da dependência dela proveniente, todos os aspectos das vidas dos subordinados estavam submetidos ao desejo do proprietário. A vontade do pai era a vontade de todos, constituindo uma rede de relações onde não havia espaço para manifestações de aspirações concorrentes. Com a reorganização da sociedade ocorrida a partir do século XIX, mudanças foram sentidas nesta organização, especialmente com a centralização do poder e a ascensão de grupos concorrentes. De acordo com Candido,

Na sociedade brasileira do século XIX, a estratificação simples dos grupos familiares, regidos por padrões uniformes e superpostos à escravaria e aos desclassificados, não propiciava, no interior da classe dominante, a multiplicidade das dúvidas e opções morais. O advento da burguesia (se assim pudermos chamar ao novo estrato formado, nas cidades, tanto pela imigração de fazendeiros, quanto pela ascensão de comerciantes e o desenvolvimento da burocracia), o advento da burguesia criava, porém, novos problemas de ajustamento da conduta. (CANDIDO, 2006: 432).

A ascensão desta burguesia produziu uma necessidade de diferenciação entre as classes e, dentro delas, entre os indivíduos. Por sua vez, o Estado Imperial que se formava procurou produzir um tipo de indivíduo e de população adequados ao estilo de vida urbano que se desenvolvia (Costa, 1999 e Muricy, 1988). As pessoas deixavam de ser “gente de alguém” e passavam a ser indivíduos com uma valorizada subjetividade. A família moderna não tem mais seu desejo centrado no pai, mas dissolvido na família nuclear, célula deste novo Estado. Para os autores, os médicos se ocuparão da criação deste novo indivíduo, o cidadão identificado com a burguesia européia, o cidadão de elite. Ocorre uma medicalização do espaço urbano e da família, uma normalização que neutraliza a influência da autoridade patriarcal.

A urbanização havia criado, para a família, um impasse. Ou ela se mantinha fiel a sua estrutura patriarcal e, em face da nova realidade, declinava política e economicamente, ou procurava transformar-se, adaptando-se às exigências da urbanização, o que implicava um desequilíbrio profundo da sua organização.

Foi nesse instante de desestruturação interna que o discurso médico pôde propor e ver aceitas, pela família urbana brasileira, normas de regulação de seu comportamento. A higiene ajudou a família a adaptar-se à urbanização, dotando-a de uma nova ética formulada a partir da ciência médica. (MURICY, 1988: 65).

A redução do poder dos proprietários significou uma reorientação da vida íntima onde, como indica Costa (1999), a mulher e os filhos passam a ter fundamental importância para a família<sup>230</sup>. Neste processo, a parentela extensa é reduzida, a quantidade de parentes e agregados cai em número, a família diminui a extensão de seus laços e interioriza-se. No entanto, também passa por um processo de exteriorização, diminuindo a confinamento dos seus membros – em especial, das mulheres -, expandindo a rede de sociabilidade em teatros, recepções e outros eventos.

A personalidade das mulheres se torna importante para as relações do marido; esposas e filhas devem ser agradáveis e bem educadas para recepcionarem convidados e conseguir um marido bem posicionado<sup>231</sup>, o que altera não apenas o nível educacional

---

<sup>230</sup> O autor ressalta ainda que esta alteração no perfil da família foi empreendida pela associação entre higienistas e o Estado e que os propósitos de mudança estavam centrados nas famílias de elite.

<sup>231</sup> Até aquele momento, havia um número reduzido de famílias de elite e os casamentos eram arranjados entre os patriarcas de cada um delas. A personalidade da futura esposa não era relevante. Com a chegada da Corte e das mulheres européias, a concorrência aumenta e as mulheres brasileiras devem se destacar por diferentes atributos pessoais, não bastando, como anteriormente, a origem, a família (Costa, 1999).

das mesmas, mas também seu poder dentro do lar. Os filhos bacharéis também se tornam fundamentais para o estabelecimento das relações do pai na nova sociedade. Conseqüentemente, alterações nos modelos de afeto e casamento se processavam na sociedade de modo amplo. Costa (1999) demonstra como intervenções médico-higienistas propuseram novas formas de associação, onde se questionava, dentre outros, uniões entre pessoas de idades muito diferentes. A intervenção do Estado, por meio da medicina, condena antigos costumes, influenciando na formação dos indivíduos da nova família: o uso de amas-de-leite, a presença do escravo dentro do lar, a violência do pai são frequentemente acusados, alterando a forma como se constituíam os desejos e aspirações dos membros da família<sup>232</sup>, enquanto o amor entre os esposos e os filhos é, por sua vez, incentivado (Costa, 1999).

Há um esforço em delinear as esferas do público e do privado de uma maneira mais precisa. Como demonstra Freyre (2006b), a urbanização fez com que a noção de intimidade que era praticamente inexistente no Brasil tomasse novas proporções – a idéia de lar começa a ser desenvolvida (Muricy, 1988) – e a vida, a partir de então, passa a ser controlada em diversos aspectos. As ruas deixam de ser espaço para a dispensa de dejetos e controla-se a construção das residências. Por outro lado, antigos instrumentos de controle se tornam ineficazes. Um exemplo interessante é o referente às rótulas e gelosias<sup>233</sup> que mantinham as moças distantes do exterior e evitavam que elas tivessem contato com rapazes. Aos poucos, estes elementos da arquitetura vão sendo substituídos por grades e vidraças que permitiam um maior diálogo com a rua.

De acordo com Heilborn (2004), a modernidade no Ocidente imprimiu um cultivo detalhado da interioridade e uma subjetivação compulsória que se revelam em um “domínio dos sentimentos” particular à ascensão da noção de pessoa. A autora destaca que uma “modelação dos corpos e das emoções” se processou e durou, no contexto europeu, entre quatrocentos e setecentos anos. A redução da violência, o autocontrole, o uso de modas à européia – vestimentas muito quentes e apertadas - e o próprio amor romantizado, que valoriza a personalidade e a interioridade dos amantes (Freyre, 2006b) podem ser considerados sintomas de transformações semelhantes na sociedade brasileira. É possível considerar que, no Brasil, este desenvolvimento tenha se dado concomitantemente às alterações imprimidas pela transferência da Corte

<sup>232</sup> O crescente desprezo pela presença do escravo no lar é um importante impacto (Costa, 1999), especialmente quando se sabe que os cativos também tinham papel central na vida sexual dos meninos e meninas brasileiros (Freyre, 2006a).

<sup>233</sup> Silva (1998) mostra a relação entre as gelosias, o ciúme e a autoridade do patriarca sobre as mulheres quando lembra a origem da palavra que vem do francês *jalousie*, ou seja, ciúmes.

Portuguesa para o Rio de Janeiro. Deste modo, podemos sugerir que se iniciou, duzentos anos atrás, um movimento similar de controle dos corpos e pulsões, assim como de alterações nas formas de sentir<sup>234</sup>.

Afirmar que ocorrem modificações na organização da sociedade brasileira e na interioridade dos indivíduos não é o mesmo que dizer que as famílias perderam seu poder. O modo como se efetivam os casamentos nos romances *A Moreninha* e *Senhora* - apenas com a presença de obstáculos internos ao próprio relacionamento – revela uma imagem diferente das relações conjugais, pois o amor é o elemento mais importante para o casal e não os interesses do grupo familiar. Mas este perfil de relacionamento onde o amor é a base da relação só é possível com o afastamento de todos os impedimentos sociais, como a família e as hierarquias sociais. Nem mesmo o desnível econômico é problema, pois embora Fernando Seixas seja mais pobre do que Aurélia, ele tinha um padrão de vida similar, freqüentava os mesmos espaços que a jovem e era bem visto na sociedade.

Retirada a possibilidade da morte - o maior obstáculo existente para o amor, como ressalta Rougemont (2003) -, obstáculo que não aparece nos dois romances, o principal impedimento para a livre decisão das moças ricas são os compromissos familiares. Macfarlane (1990) avalia o caso inglês e ressalta que é apenas nas classes privilegiadas que se percebia ressalvas por parte dos pais no momento da escolha das filhas.

As filhas da pequena nobreza e da aristocracia, como vimos, são as maiores vítimas dos casamentos arranjados – uma situação que elas enfrentaram durante pelo menos cinco séculos. À medida que se desce na escala até as classes mais baixas da população, os filhos parecem gozar de maior liberdade. (MACFARLANE, 1990: 151)

Tal intervenção se dava porque, nestes estratos, a questão política – alianças que aumentam o número de aliados na parentela –, e a procriação, são elementos fundamentais para o casamento. O modelo Ocidental moderno de casamento se diferencia exatamente pelo fato de os objetivos centrais do mesmo se tornarem os propósitos afetivos e psicológicos do casal, ao invés dos filhos<sup>235</sup> e das alianças. Na

---

<sup>234</sup> Não se deve entender, contudo, que as modificações foram consequência direta da vinda família real portuguesa, ou que este tenha sido o único fator responsável por estas mudanças. No entanto, a transformação do Rio de Janeiro em capital do Império acelerou o processo de “europeização” (Freyre, 2006b) que já se processava na sociedade brasileira.

<sup>235</sup> Para Simmel (2006), o amor não teria um fim em si, daí não poder ser identificado à reprodução. Segundo Simmel, o amor teria surgido como uma consequência das uniões entre homens e mulheres, é

maior parte das sociedades, no entanto, o parentesco dita as normas que determinam o casamento, “com base nas relações familiares de seus pais”. Este tipo de união ocorre, prioritariamente, onde a família tem papel central na vida política, econômica e social.

Na maioria das sociedades humanas, ao contrário, os indivíduos são meros peões num jogo maior. Os sentimentos do jovem casal importam muito pouco, e o papel que cabe a eles desempenhar é mínimo. O casamento é um jogo de equipe, e o casal, especialmente a mulher, é mantido fora do time até o dia do casamento. O ‘namoro’, a ‘vontade de te conhecer’, é totalmente irrelevante. A própria idéia de um período de desejos e sentimentos intensos, durante o qual duas personalidades supostamente se fundem, parece incompreensível, ridícula e indecente. O amor é uma coisa, o casamento outra. A idéia de que o poder da atração física individual, da compatibilidade psicológica e social, deva ser canalizado para o casamento é estranha e muitas vezes repulsiva, pois coloca o indivíduo acima do grupo. (MACFARLANE, 1990: 299/300)

Del Priore (2005) lembra que, até o século XIX, no Brasil, a maior parte das relações era de concubinato e por decisão das partes, pois os pobres da colônia não tinham interesses econômicos ou sociais para preservar. Por essa razão, são recorrentes os usos da sensualidade, freqüentes as carícias entre os amantes e uma maior liberdade sexual antes do casamento. Estes contatos são restringidos nas classes mais altas, onde as mulheres tinham pouca ou nenhuma relação com estranhos. Mas mesmo quando estes contatos com o mundo exterior se ampliam, o casamento permanece um problema para as elites, pois as alianças envolviam diversas vantagens. A autora lembra que desde as origens portuguesas, o amor era condenado como motivação para o casamento.

O amor cantado em prosa e verso, vindo de Portugal com os primeiros colonizadores, ficava muito distante do dia-a-dia. Com a presença da Igreja e seu forte projeto de cristianizar a colônia, o que vem para cá é, exatamente, o que estava por trás das representações poéticas. Ou seja, práticas patriarcais e machistas que, ao transplantar-se para a colônia, trazem em seu bojo a mentalidade de uma desigualdade profunda entre os sexos. (DEL PRIORE, 2005: 107)

Ainda no século XIX, o casamento não era freqüentemente fundamentado no amor. Como demonstra Mello (2001), o fato dos casamentos serem arranjados facilitava casos de incompatibilidade entre os casais.

um produto da convivência entre os sexos, mas que teria sofrido um processo de inversão, de modo que o amor teria passado a vir antes do casamento, processo que indicaria uma evolução, pois aos poucos a procriação perde relevância e o amor se *autonomiza*. A “causa de semelhante evolução é que a individualização crescente torna cada vez mais contraditórias e aviltantes as relações puramente individuais estabelecidas por motivos que não os puramente individuais” (SIMMEL, 2006: 59).

É sabido que, no casamento pré-romântico, a felicidade do conjugal não decorria predominantemente do relacionamento entre marido e mulher mas do atendimento de outras necessidades práticas de que o casal era apenas instrumento. À convivência conjugal bastava a estima e respeito mútuos, a reciprocidade de serviços, sobretudo em caso de doença.” (MELLO, 2001: 397)

É só no Brasil do XIX que os padrões começam a mudar e, “pelo menos no imaginário da cultura letrada”<sup>236</sup>, amor e casamento, antes opostos, passam a caminhar mais próximos. Mas, na maioria dos casos, havia pouco espaço para “afinidade sexual ou afeto”. Era de procriação e de aliança que se tratava e não de amor. Como afirma Del Priore (2005), mesmo que o imaginário romântico se disseminasse no Brasil oitocentista, perpetuavam-se as velhas regras, uma vez que “todos os esforços da educação de uma jovem implicavam varrer a influência romântica, em prol dos bons costumes”<sup>237</sup>. Mas não se deve entender que esta imposição era considerada pelas jovens como um problema, pois, como narram os romances, o matrimônio era um objetivo comum e ansiado. O casamento era um modo de ascensão, a entrada no mundo adulto. Os ideais de amor parecem conviver com práticas mais tradicionais, revelando consonâncias, mas também tensões, como demonstram os casos de moças que fugiam com rapazes mulatos ou filhos que casavam por amor e eram deserdados (Freyre, 2006b; Del Priore, 2005).

Os romances de Macedo e Alencar, contudo, não apresentam qualquer tensão entre amor autônomo e família. O amor em *A Moreninha* mostra que nada pode desviar os verdadeiros amantes de seu destino, pois “as virtudes” devem se unir e não há como fugir deste compromisso. Durante a juventude, Augusto ama outras jovens, mas seu amor não é correspondido. O moço se fixa, então, nas memórias de “sua bela mulher”, sem amar mais moça alguma. Ademais, a narrativa revela que, para aqueles que amam, apenas a certeza do amor mútuo é suficiente para que se sintam seguros, não havendo referências à importância da decisão da família. Como ressalta Augusto, “se o marido for amado por ela [a esposa]!... Quando se ama deveras e se está com o objeto do amor, não se recorda, não se deseja, não se quer mais nada!...”<sup>238</sup>. Para ele, o amor basta a si mesmo como justificativa para a relação. O jovem parece não se importar com qualquer

---

<sup>236</sup> Para Del Priore (2005), estes ideais de amor romantizado se disseminaram especialmente nas culturas letradas, nas classes mais altas.

<sup>237</sup> DEL PRIORE, 2005: 180.

<sup>238</sup> MACEDO, 2003: 110.

outro componente além do amor. Entretanto, a família ainda tinha papel fundamental na constituição das relações afetivas de seus membros. Mas a forma como a narrativa resolve a relação entre amor e família deve ser analisada mais consistentemente. Augusto é estudante na Corte, está afastado dos pais<sup>239</sup> e, momentaneamente, o casamento não está entre suas preocupações. Quando indagado por seu amigo Leopoldo sobre suas pretensões com Carolina, Augusto se importa exclusivamente com o valor do amor que sente. Quando lembrado sobre a importância do casamento, Augusto se espanta, pois “Deveras que ainda não me passou pela mente a idéia do casamento, nem chegará a tal ponto minha loucura”<sup>240</sup>. É curiosa a reação do rapaz, dado que demonstra que toda a força do amor que experimenta, e que desvia seus pensamentos de tudo e de todos, não lhe parece razão suficiente para o casamento, ainda que, para ele, além do amor, nada mais importe. Mais uma vez, matrimônio e amor não aparecem conectados para as personagens na narrativa.

No entanto, ocorre um enfrentamento com a figura paterna que interfere na vida afetiva do filho, não permitindo o relacionamento com Carolina. O pai, que não é alvo do amor<sup>241</sup>, tem uma concepção diferente do sentimento e não considera, como o filho, que nada mais importa além do sentimento. Ao pai interessa especialmente que o filho tenha problemas nos estudos<sup>242</sup> e, por esta razão, proíbe Augusto de ver Carolina. Contudo, o modo como se utiliza de sua autoridade é repreendido pelo narrador que fornece novas orientações, indicando que esse tipo de comportamento arbitrário e autoritário não é moderno: “Mania *antiga* é essa de querer triunfar das paixões com

---

<sup>239</sup> Todos os amigos do rapaz parecem viver longe das famílias. Apenas a família da personagem Joaquina aparece: ela está acompanhada da mãe no teatro e sabemos que seu pai, um comerciante, está morto. Os pais de Augusto também são mencionados.

<sup>240</sup> MACEDO, 2003: 110.

<sup>241</sup> O narrador considera que o pai de Augusto esqueceu o que é o ardor do amor. “Porém os homens, mal passam de certa idade, só se lembram do seu tempo para gritar contra o atual e esquecem completamente os ardores da mocidade. O resultado disso é o mesmo que tirará o pai de Augusto da energia e violência com que procura apagar a paixão do filho.” (MACEDO, 2003: 125). O amor é uma coisa para jovens, o que pode justificar, em parte, a quase ausência de pessoas velhas nas narrativas.

<sup>242</sup> As perspectivas daqueles que estão fora do amor remetem ao racional. Assim como pai de Augusto se preocupa com a carreira do filho, o amigo Leopoldo acentua a importância do casamento e, mais do que isso, de um bom casamento – o que significa desposar moça do campo, como o é Augusto e o próprio Leopoldo -, e não apenas, ou principalmente, a presença do amor entre o casal. Leopoldo, este amigo “tradicional”, que vê nas moças do campo as melhores mulheres e, ao mesmo tempo, “racional”, posto que lembra Augusto de suas responsabilidades, possui sua concepção sobre o amor: “Amor?... Amor não é efeito, nem causa, nem princípio, nem fim, e é tudo isso ao mesmo tempo; é uma coisa que ... sim ... finalmente, para encurtar razões, o amor é o diabo...” (MACEDO, 2003: 110). Para este amigo “responsável”, não há explicação racional para o sentimento. O amor depende apenas da confiança entre os amantes quando são os próprios amantes que o avaliam. Mas ganha dimensões distintas quando analisadas por pessoas externas à relação. São estas pessoas que trazem outras questões, como a formação da família e a importância dos estudos.

fortes meios”<sup>243</sup>. O narrador destaca ainda que o amor deve ser deixado livre, que não se deve intervir na relação e que não se deve impedir o filho de fazer o que quer.

Mas esta censura não é uma acusação, pois logo sabemos que o fazendeiro é um “bom homem”, um “sensível velho”. Como se pode perceber, a família tradicional não é desautorizada, apenas ensinada a se comportar de modo mais afetuoso, adequando-se aos tempos modernos. Por outro lado, a nuclearização da família se confirma. Augusto é o filho com o qual se investe dinheiro com os estudos – um bacharel freyriano<sup>244</sup>, educado à européia, como pode revelar sua adesão aos ideais românticos. Mas, mais do que isso, ele é o único filho, o centro das atenções em sua família<sup>245</sup>. Como afirma Augusto, “meus pais nada poupavam para me educar convenientemente: aprendia quanto me vinha à cabeça”. Também era educado para a vida social, pois o rapaz é cedo introduzido em reuniões e festas da sociedade. Todos os cuidados do fazendeiro e sua esposa se voltavam para a criação deste filho, “a flor de suas esperanças”. É por isso que o pai acaba por ceder ao desejo do rapaz quando ele fica melancólico, doente “de amor” e existe a ameaça de que morra. Deixando de exigir que a vontade do pai seja obedecida, a narrativa revela a mudança no *status* do patriarca dentro da família. Se a figura paterna tinha um poder inquestionável sobre os filhos, não haveria sequer espaço para doenças e fraquezas, pois a decisão estaria tomada e talvez o fim do rapaz fosse o mesmo que o de Pedro - pai de Aurélia, personagem do romance *Senhora* -, que morre ao ver-se obrigado a casar com uma esposa escolhida pelo pai. Ou, como ocorre com Julia, protagonista de *A Nova Heloísa* de Rousseau, que cede ao desejo do pai, reprimindo os próprios anseios, aceitando seu “destino” resignadamente e casando-se com o homem indicado.

O caso de Carolina é ainda mais representativo das mudanças que o romance quer imprimir, no que se refere ao amor e à família. A moça, com seus catorze para quinze anos, certamente já estaria, como suas primas, fazendo parte do mercado matrimonial<sup>246</sup>. Mas Carolina é órfã e ainda que tenha a avó como responsável, não há figuras masculinas que possam representar ou conduzir sua vontade. À sua orfandade corresponde um grande afeto por parte de sua avó, que se preocupa mais com sua

---

<sup>243</sup> MACEDO, 2003: 125 – grifos meus.

<sup>244</sup> FREYRE, 2006b.

<sup>245</sup> Costa (1999) demonstra como o século XIX foi palco de intervenções médico-higienistas que teriam reorganizado a estrutura familiar no Brasil, reorientando o interesse dos pais para os filhos, que passariam a ser criados não para a reprodução da vontade do pai, mas para o Estado e para a Humanidade.

<sup>246</sup> Com dezesseis anos, as primas de Carolina já desejam casar. Como aponta Freyre (2006), era hábito, ainda no século XIX, no Brasil, casar as moças muito cedo, algumas delas com doze anos apenas. Talvez na Corte, centro de difusão dos novos hábitos, este costume já não vigorasse com tanta frequência.

felicidade do que com um casamento bem posicionado. A pureza de menina, sua ingenuidade contagiante, faz com que ninguém se importe com o fato de a jovem evitar a companhia dos rapazes e se manter distante de qualquer possibilidade de compromisso<sup>247</sup>. Deve-se destacar, no entanto, que há, entre o pai de Augusto e a avó de Carolina, uma conversa sobre a união dos jovens. Mas, no final, a moça é consultada sobre sua vontade antes de o pedido ser aceito. Desta forma, observamos que a narrativa trata ambigualmente a questão da família, pois os parentes aconselham e conversam, mais do que proíbem<sup>248</sup>, permitindo, portanto, que o amor se concretize sem que os impedimentos comuns ao período interfiram na relação. A relação de Carolina e Augusto com seus entes familiares é de extremo afeto e não de autoridade, distanciamento e frieza.

Em todo o restante da narrativa, são os próprios jovens que organizam suas estratégias de sedução e que decidem com quem querem se envolver. A menção à autoridade dos parentes é reduzida a este breve momento entre Augusto e seu pai. A questão da intervenção familiar não aparece sequer para as personagens secundárias - como ocorrerá em *Senhora* -, que também se movem segundo seus próprios anseios. A família, na sociedade recriada no romance, não está presente com toda sua influência. Mais do que “pagar tributo à família”<sup>249</sup>, o romance considera a importância do amor. A narrativa não analisa os interesses que poderiam estar envolvidos no estabelecimento das relações conjugais e acaba por perder em realismo. Talvez, por esta razão, o amor tenha freqüentemente imagens mágicas e efeitos que remetem à esfera do descontrole, pois só aparecendo como algo incontrollável, fora das regras da autoridade paterna, ele pode se realizar livremente. A magia permite que o “mito sentimental” brasileiro, o mito do amor autônomo, seja fundado, já que sem esta figuração mágica o amor não poderia ocorrer. Daí a importância em afastar o jovem do controle do pai, isolando-o na ilha. Na cidade, toda a força e poder do patriarca se impõem<sup>250</sup>. É apenas quando relegada a segundo plano que a família não se torna um peso para as relações íntimas.

---

<sup>247</sup> Carolina preza por sua liberdade, noção que na obra é representada por uma borboleta. Ela se assemelha a Augusto, pois o rapaz também é associado ao animal. A liberdade da moça permite que ela não ouça os conselhos do único homem da família, seu irmão, “pois [é] inocente para não se envergonhar de suas travessuras e criada com mimo demais para prestar atenção ao conselho de seu irmão” (MACEDO, 2003: 46).

<sup>248</sup> Este comportamento pouco autoritário da família é similar àquele percebido por Macfarlane (1990) no caso inglês.

<sup>249</sup> VOLOBUEF, 1999: 274. Volobuef ressalta que os romances românticos, ao tratar do amor romântico como fundamento para o estabelecimento da família, pagam um tributo a esta instituição, pois não questionam esta instituição, como ocorrera no caso alemão.

<sup>250</sup> É na cidade, logo que Augusto volta da ilha, que seu pai descobre seu problema com os estudos e vai até a Corte para encontrá-lo e proibir que veja Carolina.

O tratamento dado à família no romance *Senhora* também deve ser analisado. A narrativa apresenta modificações bastante significativas, na medida em que a relação dos filhos com os pais se altera e se torna mais complexa. A criação dos filhos passa a interferir no modo como os mesmos conduzirão sua vida e organizarão suas ações. Fernando é um rapaz mimado pela mãe e irmãs que fazem o que ele deseja e que praticamente arruína a família por causa da vida de luxos que elas o acostumaram a ter. Já a virtude de Aurélia parece ser resultado de um casamento baseado em um amor eterno e profundo. O pai da moça é um estudante, filho não reconhecido de um fazendeiro rico, Lourenço Camargo, que se apaixona por uma jovem simples, com ela casando sem a permissão do pai, pois “Pedro Camargo jamais se animaria a confessar o seu amor ao pai, que lhe inspirava desde a infância, pela rudeza e severidade da índole, um supersticioso terror”<sup>251</sup>. As dificuldades de enfrentar a família aparecem como um sério problema. Esta tensão, no entanto, é amenizada pela presença de autoridades alternativas, que facilitam o desenvolvimento das relações baseadas no afeto: a união é feita com a autorização da justiça, se dá dentro da lei, pois os jovens já tinham idade para contrair matrimônio. Esta passagem revela a ascensão de poderes públicos que abalavam a estrutura de poder patriarcal (Freyre, 2006)<sup>252</sup>. Mas a família é chamada à cena em outros momentos, como, por exemplo, quando o pai de Adelaide Amaral, um comerciante, arranja por duas vezes seu casamento, sem fazer qualquer tipo de consulta à filha ou se preocupar com o desejo da moça que, como sabemos, ama outro homem. Para Emília, mãe de Aurélia, também não foi fácil casar. Seu irmão mais velho não aprovou o casamento, imaginando que acabaria tendo que sustentar a família da irmã, além da que já era encarregado. Como no romance anterior, àqueles que estão fora da relação amorosa importam outras questões que não o sentimento, que aparece em segundo plano.

A narrativa configura uma estrutura que liberta Aurélia de qualquer juízo familiar: vive apenas com uma parenta “de encomenda”<sup>253</sup> e é uma moça com muito dinheiro, renda que controla sem ajuda de qualquer pessoa. Não necessita, em

---

<sup>251</sup> ALENCAR, 1995: 77.

<sup>252</sup> Freyre (2006b) destaca a ascensão dos poderes externos à família que passam a intervir na vida íntima dos indivíduos e que enfraquecem o poder patriarcal. Indica ainda que, em 1831, houve a redução da maioridade de 25 para 21 anos, o que permitiria que, na narrativa de Alencar, Emília e Pedro tenham se casado sem o consentimento das respectivas famílias.

<sup>253</sup> Dona Firmina é uma agregada típica, uma acompanhante que servia apenas para “condescender com os escrúpulos da sociedade brasileira, que naquele tempo não tinha admitido ainda certa emancipação feminina” (ALENCAR, 1995: 14). Emancipação que significa a ausência de parentes que conduzam sua vida e decisões.

consequência, submeter suas vontades a nenhum intermediário. Mas a distância que Aurélia mantém com relação à família não se justifica apenas pela morte dos pais. Ela tem outros parentes que, no entanto, não a ajudam após a morte da mãe. Quando Emília casou sem o consentimento do irmão, todos a abandonaram porque “ninguém acreditou em semelhante casamento. Para a família, a moça não era senão a amante de Pedro Camargo; e por conseguinte uma mulher perdida”<sup>254</sup>. Emília negou a presença da família em sua vida e afirmou o lugar do amor. Rompe seus laços com a família extensa e produz novos, os da família nuclear fundamentada no amor. É por este motivo que Aurélia não é recebida por nenhum parente quando fica órfã: ela é abandonada por todos os parentes porque é filha de um casamento não legitimado pela família – o que demonstra a importância e o peso desta instituição na vida dos indivíduos até aquele momento -, embora esta união tenha sido feita dentro da religião e da lei.

Diferente de *A Moreninha*, *Senhora* apresenta alguns comportamentos que remetem ao modo como se davam as relações familiares na sociedade brasileira do período, evidenciando as tensões decorrentes desta estrutura organizacional. Pedro não é filho legítimo e embora não seja reconhecido, seu pai o sustenta, paga seus estudos, mantendo-o na Corte e parecendo visar, como muitos proprietários, fazer do seu filho bastardo um bacharel (Freyre, 2006b). Por sua vez, o receio e a resistência ao casamento de Emília se dão porque o irmão pensa que “o sujeito [pai de Pedro] ainda estava robusto e podia casar-se e ter filhos legítimos”<sup>255</sup>, fazendo com que Pedro fosse excluído do testamento e não recebesse qualquer herança. Como fica claro, posteriormente, Lourenço Camargo tinha casos com muitas de suas escravas<sup>256</sup>, de forma que o fazendeiro deveria ter muitos filhos bastardos como Pedro<sup>257</sup>. No entanto, deve-se salientar que o pai de Pedro permanecia solteiro, podendo revelar uma intenção por

---

<sup>254</sup> ALENCAR, 1995: 78.

<sup>255</sup> *Ibidem*: 77.

<sup>256</sup> Ao reconhecer a neta, Lourenço Camargo comanda, visando receber esta e sua mãe em sua casa, uma reordenação a fim de “coibir umas familiaridades antes toleradas (...) que dava às crioulas” (ALENCAR, 1995: 103). Tal preocupação está associada ao fato de a menina ainda estar envolvida numa “atmosfera de altiva castidade”. Devemos nos ater um pouco mais na figura deste avô que representa a classe de fazendeiros abastados, proprietário de escravas e representante de um patriarcalismo autoritário. É este avô que, após uma sequência de decepções familiares, vai conectar Aurélia ao “novo mundo”, permitindo à moça comprar sua felicidade, pois, “(...) Deus compadeceu-se de mim, e enviou-me quando menos esperava tamanha herança para que eu possa realizar a aspiração de minha vida. Não dizem que o dinheiro traz todas as venturas?” (*Ibidem*: 33), afinal “- Não valia a pena ter tanto dinheiro, continuou Aurélia, se ele não servisse para casar-se a meu gosto.” (*Ibidem*: 30). O elemento dinheiro sempre intervieria no estabelecimento de alianças matrimoniais, mas aqui não associa instituições, famílias, mas realiza os anseios da mulher em sua missão reformadora.

<sup>257</sup> No entanto, é possível imaginar que a mãe de Pedro não fosse escrava. Sobre ela, sabemos apenas que era uma “infeliz rapariga, que morrera de desgosto da vergonha de seu erro” (*Ibidem*: 80).

parte do autor em enfatizar que, apesar de manter relações com as “crioulas”, o homem não o fazia estando casado. Assim, embora práticas sexuais entre senhores e escravas fossem atividade comum, a obra separa tal comportamento do casamento, criando uma personagem “solteirona”<sup>258</sup>. Não contraria, portanto, o modelo de família católico monogâmico que era norma entre as classes mais abastadas da sociedade.

É necessário enfatizar que, na relação entre Pedro e Emília, temos uma forte presença da família e, mais especificamente, da figura masculina (pai e irmão mais velhos), intervindo na contração do matrimônio das personagens. Embora o amor sincero e virtuoso dos pais da menina se manifeste, ele ainda é reprimido pela autoridade do pai de Pedro. Mesmo o moço tendo casado com Emília, ainda se submete ao patriarca, na medida em que não consegue se impor a ele e declarar que já escolhera uma esposa e que já está casado com ela. Aceita, sem conseguir reagir, a decisão do pai de casá-lo com a filha de um outro fazendeiro. Este modo de interferir nos relacionamentos, contudo, é situado no passado, uma geração antes de Aurélia. Podemos indicar que *Senhora* constrói novas modalidades de relação onde o amor é o fundamento, relegando ao passado um modelo tradicional de intervenção da família nas alianças matrimoniais. Neste passado, temos um exemplo daquelas relações características, segundo as formulações de Candido (1951) e Queiroz (1976), da nossa sociedade tradicional: casamento interessava para enriquecer ou para expandir a riqueza, como parece querer o pai de Pedro<sup>259</sup>. Podemos observar que, como apontou Bendix (1996), modernidade e tradição convivem, mas não estão em paradoxo, ainda que ocorram tensões. A relação entre o pai e a mãe de Aurélia já possui a presença do amor que une dois indivíduos e que se revolta contra o arbítrio da família, mas que, por outro lado, sofre com esta mesma autoridade.

Na geração seguinte, nesta sociedade que cria “monstros” como Seixas, são as ações dos componentes do casal que produzem sua própria infelicidade, pois o amor e os obstáculos que enfrentam são conseqüências da conduta dos amantes, não havendo, como ocorre com os pais de Aurélia e em *A Moreninha*, uma força paterna que tentaria

---

<sup>258</sup> É indiscutível, no entanto, que o comportamento do avô de Aurélia não é considerado correto. Costa (1999) e Muricy (1988) lembram que o discurso médico do século XIX acusava os “solteirões”, pois estes sujeitos negavam a importância do papel do homem na família. Pode-se considerar que Alencar incorporou estes discursos médicos, como o fez Machado de Assis em seus primeiros romances (Muricy, 1988).

<sup>259</sup> “Afim, porém, o pai exigiu formalmente que ele se casasse, e indigitou-lhe a pessoa já escolhida. Era a filha dum rico fazendeiro da vizinhança; tinha ela completado os quinze anos. Antes que a notícia deste dote sedutor chegasse à corte, tratou o velho Camargo de arranjá-lo para o filho” (ALENCAR, 1995: 80). As discussões presentes no romance estão resumidas nesta passagem: intervenção do pai na vida íntima dos filhos, altos dotes e casamentos arranjados sem amor.

impedir a relação<sup>260</sup>. Aurélia tem uma margem de ação e decisão que não são comuns a uma mulher de sua idade<sup>261</sup> e que só são possíveis em razão de sua completa orfandade<sup>262</sup>. A jovem é amparada por instituições públicas que cerceiam o arbítrio masculino, poder que aparece enfraquecido, mas que tenta se impor por meio da força da tradição, como o faz Lemos. No entanto, este poder é relegado ao passado, desconcertado pelo poder do dinheiro, da justiça pública, de Aurélia.

A narrativa estrutura uma complexa rede de relações familiares, com intrigas, rejeições e pressões, que interferem no desenvolvimento das relações amorosas. Há, por outro lado, intervenções que têm por fundamento um fim louvável, como é o caso da pressão exercida pela mãe de Aurélia sobre a filha<sup>263</sup>. Deve-se destacar ainda a presença de Lemos, tio da menina e seu futuro tutor, que ao saber que sua sobrinha, ainda quando pobre, estava se expondo “à janela”, tenta abordá-la. Como apontaram Candido (1951) e Queiroz (1976), os casamentos dentro das famílias eram bastante comuns. No entanto, a narrativa mostra que não era esse o interesse do tio: ao saber da sobrinha, corteja-a, acreditando que Aurélia tinha, como outras moças, descoberto os prazeres da “sociedade” e, vaidosa, ansiava à vida luxuosa. Lemos sente-se na posição de lucrar com ela, depois de se “aproveitar”<sup>264</sup>. Aurélia vê neste tio a possível volta das relações com a família e o fim do pesar de um matrimônio indesejado e sem amor. A moça só compreende as reais intenções de Lemos quando recebe uma carta grosseira deste. A partir de então, despreza-o profundamente. O papel de Lemos na narrativa é fundamental e não pode deixar de ser analisado de forma atenta. É ele quem proíbe o casamento da irmã, não se importando com os sentimentos da moça e se preocupando apenas com os problemas práticos, financeiros, que este casamento poderia trazer<sup>265</sup>. É ele também quem destruirá todas as ilusões de Aurélia sobre Fernando Seixas<sup>266</sup> e que, posteriormente, arranjará o casamento entre os dois. É uma personagem cujo caráter não

---

<sup>260</sup> A inconstância de Augusto não chega a ser um obstáculo, pois a reação de Carolina – negando o pedido de casamento devido a promessa de infância que ele desfazia – é menos um impedimento do que um esforço de confirmação da sinceridade e da constância do rapaz.

<sup>261</sup> Talvez se o pai ou o avô fossem vivos, Aurélia teria, como o fez Julia de *A Nova Heloísa*, de se submeter à decisão do pai.

<sup>262</sup> Depois de perder o pai e o irmão mais velho, Aurélia perde o avô e a mãe. Todas estas mortes ocorrem em pouco mais de um ano.

<sup>263</sup> A mãe de Aurélia insiste para que a filha procure um marido apenas porque pressente sua morte e teme que a filha fique sozinha, sem amparo de parentes ou marido.

<sup>264</sup> Lemos usa o termo “bisca”, o que significa pessoa de mau-caráter, indicando que a percepção que se tinha de uma moça que se expusesse publicamente aos homens tinha, necessariamente, intenções maliciosas.

<sup>265</sup> Caso Emília fosse enganada e abandonada, ele teria que sustentar a família desta irmã.

<sup>266</sup> Lemos envia uma carta anônima onde conta que Seixas abandonou Aurélia por causa do dote. É a partir daí que se dá o desenlace da crise.

é apreciável, mas também um parente que interfere na vida de todas as mulheres da família, mesmo não tendo todo o poder de um patriarca.

No entanto, elementos da vida pública passam a interferir cada vez mais na vida íntima: quando o tio de Aurélia lembra à moça, no momento com dezenove anos, de que não é certo uma jovem decidir sozinha com quem vai casar - esta decisão sendo percebida como competência da família, ou seja, ele mesmo -, é repreendido pela moça, que enfatiza que, caso não concorde com sua decisão, ela pode recorrer ao juiz de órfãos e requerer outro tutor<sup>267</sup>. Formas de poder alternativas são afirmadas no romance e permitem que o amor se movimente sem o peso da autoridade da figura masculina, desautorizando-a. Assim como em *A Moreninha* as relações familiares são afastadas a fim de que o amor se desenvolva livremente, *Senhora* parece resolver as coisas de modo semelhante, pois um poder como o de Lourenço Camargo, seu avô, que pudesse interferir na vida da jovem, é completamente eliminado. Há uma diferença fundamental: Aurélia está amparada por poderes públicos, fator que permite que a moça decida sozinha sobre seu futuro. Esta nova possibilidade demonstra a importância da inserção de novos modelos de gestão de poder na esfera da intimidade amorosa e da família, poderes que questionam a autoridade do homem. Aurélia, vinte anos depois de seus pais, tem domínio suficiente para reclamar seus direitos diante da única presença de autoridade masculina que possui, seu tio Lemos. Quando recordamos ainda que é ele quem proibira o relacionamento da irmã – que, como Aurélia, amava verdadeiramente - pode-se assinalar uma alteração nas possibilidades de ação das personagens, vinculadas ao fator dinheiro: uma geração atrás, Emília, moça pobre, ignora a decisão familiar e foge para casar, sendo rejeitada por sua família; sua filha também ignora seu tio, mas o dinheiro possibilita que ela imponha sua vontade, fazendo com que um representante da instituição familiar acate sua decisão sem espaço para recusa ou discussão.

O que gostaríamos de destacar é a construção, empreendida pelo romance, de um enredo aonde as solidariedades familiares, primordiais, vão sendo substituídas por condutas mais individualizadas. É o que podemos observar durante o casamento de Aurélia. Após ficar rica com a herança de seu avô, ela escolhe seu marido e, na realidade, o compra. Podemos afirmar que a narrativa estrutura as relações familiares de forma a impor a Aurélia uma orfandade, justificando, deste modo, a falta de intervenção familiar e abrindo a possibilidade da personagem decidir sobre seu casamento e seu

---

<sup>267</sup> ALENCAR, 1995: 30; Sobre a intervenção de autoridades públicas na intimidade da família, FREYRE, (2006b).

amor. Esta posição da jovem dá margem a uma percepção diferenciada das interações, pois mesmo que não se desenvolva sempre como ocorre no romance – por meio da perda dos parentes próximos –, a narrativa abre espaço para o questionamento da instituição do casamento arranjado e para a discussão sobre a intervenção da família na vida dos indivíduos.

Estas observações permitem afirmar que *Senhora* e *A Moreninha* estão centralmente preocupados em narrar histórias de amor onde se afirma um modelo de casamento diferenciado do comum, mas ainda que discutam a presença da família e a intervenção desta instituição na vida dos indivíduos, este tema é secundário no enredo, de modo a permitir que o amor se desenvolva livremente. É como se a família não existisse como um impedimento para as relações conjugais ou que, quando existe a presença do amor, a família não pudesse ser um problema. Mas o fato de os romances não discutirem a família, utilizando recursos para afastá-la, enfatiza a dificuldade que os romancistas vivenciavam para tratar deste tema e não a inexistência da dificuldade. O que se quer demonstrar é que a principal crítica feita nos romances é ao casamento arranjado e à autoridade da figura masculina, elementos da sociedade patriarcal. Não é a família o problema, mas a organização patriarcalista, pois os jovens que se amam não deixam de se casar e de formar novas famílias. A principal instituição da sociedade brasileira não é questionada em si mesma, mas a falta de autonomia dos indivíduos e a autoridade centralizada no proprietário. Esta crítica é, todavia, superficial, pois a autoridade da família é apenas um tema dentre outros, ela não é analisada em detalhes por Macedo e Alencar, o que permitiria uma discussão mais aprofundada sobre as relações familiares na sociedade brasileira.

Ao analisar o modo como estes romances abordam a família nos textos, é possível observar uma tensão entre esta instituição e o tipo de amor que se está enfatizando. Esta tensão não está evidenciada nos enredos, mas se revela no número reduzido de menções à família. O amor presente nos romances se refere a um modo de homens e mulheres se relacionarem sem que, para que este relacionamento se efetive, haja intervenção de outros interesses além deste amor entre o casal. Este tipo de relação corresponde a um ideal associado ao movimento romântico. O amor do tipo romântico faz parte de um complexo cultural associado ao romantismo, movimento intimamente ligado às classes burguesas européias que questionavam a ordem social hierárquica existente. Ao analisar o romantismo alemão, Volobuef (1999) indica que, embora freqüentemente associado a uma de suas manifestações, o sentimentalismo, o

romantismo é um movimento mais amplo, melhor caracterizado por sua exaltação da liberdade e anti-tradicionalismo, renovação e questionamento dos padrões sócio-culturais vigentes. Para Guinsburg (1985), o romantismo europeu está entre uma das “séries de denominações (...) pelas quais designamos os vários agrupamentos de formas e peculiaridades que são os estilos, os modos de formar, e que traduzem qualidades e estruturas da obra de arte. *Mas o Romantismo designa também uma emergência histórica, um evento sócio-cultural*”<sup>268</sup>. O romantismo aparece como uma crítica e um ataque ao princípio político absolutista e às velhas instituições que, já em crise, não mais respondiam aos anseios da maior parte da população (Falbel, 1985). Pensadores do período minavam os alicerces do Antigo Regime e propunham uma nova sociedade e concepção de homem. Uma série de revoluções mobilizou a Europa e também algumas colônias americanas. Os ideais de mudança se disseminaram e contribuíram para alterar os padrões culturais das sociedades ao redor do mundo.

Segundo Volobuef (1999), a contribuição do romantismo alcançou todo pensamento humano, mas “não foi dogmático nem restritivo, não especificou nem determinou diretrizes”<sup>269</sup>, o que justificaria, para a autora, o fato de existirem romantismos no plural. Sem definir um “ideário fixo e imutável”, cada nação teria desenvolvido um caminho particular, um romantismo próprio. A identificação entre os movimentos estaria em uma certa rebeldia para com as convenções e as formas de poder do passado, sendo que esta identidade se expressava no desejo de produzir algo original nos mais diversos campos. No Brasil, a sociedade patriarcal - sua composição hierárquica e rígida que remetiam ao *status* colonial e à pátria portuguesa -, produziu reações artísticas específicas<sup>270</sup> que visavam afastar nossa cultura do pensamento clássico. Analisando a prosa do período, a autora percebe que, nos romances, o amor como base das relações conjugais era frequentemente apresentado como um substituto para os argumentos racionais que, até então, eram utilizados como justificativas para os casamentos. Este lugar do amor é compreendido, pela autora, como uma dos meios encontrados pelo romantismo para trazer novidades à semântica do período.

Assim sendo, é no campo do sentimentalismo que se declara uma verdadeira rebeldia por parte do romântico brasileiro: por meio da exaltação dos

---

<sup>268</sup> GUINSBURG, 1985: 14 – grifos meus.

<sup>269</sup> VOLOBUEF, 1999: 13.

<sup>270</sup> Tal distanciamento não significa que houvesse necessariamente críticas diretas ao sistema patriarcal, como veremos a seguir. No entanto, é evidente que a busca pelo novo produziu questionamentos a alguns aspectos da organização patriarcal.

sentimentos, ele denuncia o materialismo das relações, especialmente daquela que é o fundamento de toda a sociedade da época – a família. (VOLOBUEF, 1999: 242).

Antes de aprofundar as discussões sobre o amor, é necessário discutir mais um aspecto relevante do romantismo. Segundo Elias (2001), embora associado à burguesia dos movimentos revolucionários do século XVIII, o romantismo não é particular a este momento ou a esta classe. Analisando a sociedade de corte francesa, o autor demonstra que, já aí, havia romantismo. Um aspecto central que caracterizaria esta semelhança seria o autocontrole, conseqüência de formações sociais cada vez mais interdependentes. Em contextos onde os homens necessitam conviver com diferentes classes e delas dependiam para se reproduzir, o autocontrole e a internalização dos impulsos aparecem como meios de se distinguir (Elias, 1993).

[Ainda que distinto do posterior, burguês,] o que liga essas tendências [dos diferentes romantismos] entre si são as situações estruturalmente similares de certas camadas sociais. A linha geral, a orientação comum das mudanças estruturais globais tendendo a uma crescente interdependência de associações humanas cada vez maiores e mais diferenciadas, produz movimentos recorrentes e situações desse tipo. O desenvolvimento de Estados cada vez mais centralizados, com funções diversificadas, e de cortes reais cada vez mais extensas, ou, em estágio posterior, de centros de poder e administração cada vez maiores e mais abrangentes, assim como o crescimento das capitais e cidades comerciais, crescente monetarização, comercialização e industrialização – tudo isso são apenas aspectos diversos da mesma transformação global. (ELIAS, 2001: 222/3).

Assim, o que caracterizaria o romantismo não seria apenas a burguesia ou o período, mas certa estrutura social interdependente onde os indivíduos tendem a um crescente autocontrole. A partir das observações de Freyre (2006b) e Costa (1999), é possível considerar que o século XIX foi palco de transformações semelhantes. Uma incipiente burguesia começa a se desenvolver e as unidades familiares deixam de produzir quase todos os bens necessários à vida dos membros<sup>271</sup>. Deste modo, a autonomia política e social dos grandes proprietários é reduzida. Como decorrência destas mudanças, um processo de autocontrole semelhante àquele descrito por Elias (2001) pode ter se dado entre os habitantes da ex-colônia, em especial entre os

<sup>271</sup> Segundo Oliveira Viana (1987), as grandes propriedades rurais costumavam produzir praticamente todos os bens necessários à sua sobrevivência e tal independência justificava o isolamento e a autonomia destes proprietários. Por outro lado, explica a dificuldade do estabelecimento de uma classe burguesa no Brasil. Este processo se altera no século XIX, onde os grandes proprietários não mais dependem apenas de sua própria produção para se manter.

proprietários, que passam a depender menos de si mesmos e de sua produção apenas e mais dos outros membros da família nuclear, dos poderes públicos e dos comerciantes.

Por outro lado, as famílias brasileiras, a fim de não serem niveladas às classes mais baixas, tiveram de se adequar aos novos padrões de comportamento dos estratos mais altos. Em muitos casos esta nova elite de Corte que se estabelecia não possuía mais recursos financeiros do que as famílias dos patriarcas brasileiros, mas se destacavam por sua educação e conduta.

Com a implantação da aristocracia e dos representantes da burguesia industrial européia este sonolento poder ‘latifundiário’ foi sacudido. Face àqueles grupos, comerciantes nativos e potentados rurais passaram a equivaler-se em rudeza e estupidez culturais. A Corte era mais exigente. Para participar de seus favores já não bastavam dinheiro, escravos, terras, brancura de pele, catolicismo da alma ou outra qualquer tradição de importância ligada aos costumes locais. A condição para introduzir-se junto à aristocracia era aristocratizar-se. (COSTA, 1999: 106).

A exaltação de modos de vida libertos de restrições seria uma das conseqüências, segundo Elias (2001), deste crescente processo de autocontrole. Assim, entende-se o bucolismo romântico de alguns versos de membros da corte francesa e, posteriormente, da burguesia setecentista. O mesmo pode ser dito das manifestações indianistas brasileiras, pois a exaltação da natureza que, por um lado, indicava o anseio por construir um passado brasileiro, distanciado do português (Candido, 2006; Schwarcz, 2000), também parece querer se opor à crescente pressão exercida pelos novos costumes. Ao discutir a narrativa alencariana, Freyre (1952) afirma que Alencar tinha prazer em constituir personagens mais próximas da vida natural, menos expostas à artificialidade dos hábitos aburguesados da Corte, livres das coerções sociais e dos “europeísmos do interior de sobrados mais afrancesadamente burgueses”, em espaços onde a vida decorria mais “brasileiramente”<sup>272</sup>. Carolina, protagonista de *A Moreninha*, também é um bom exemplo de personagem que vive em ambiente menos regrado, mais livre dos controles exercidos sobre os moradores da capital do Império. Todos estes elementos ajudam a entender o tipo de romantismo que se configurava no Brasil.

O amor romântico está inserido neste esquema, reorientando as relações afetivas que deixariam de se importar com a posição da pessoa e sua relação com o grupo e exaltariam a liberdade do indivíduo em escolher seus parceiros baseado no afeto que

---

<sup>272</sup> FREYRE, 1952: 15.

experimenta. Ao movimento romântico burguês também está associado um crescente individualismo que se manifesta, no que se refere à vida íntima, na importância concedida à escolha livre do parceiro e ao amor como pressuposto das relações e do casamento. Segundo Ariés (1985), é apenas no século XVIII, com a ascensão do romantismo e do individualismo, que a reserva que caracterizava a relação conjugal é submetida ao amor-paixão, e, com o passar dos séculos, são cada vez mais identificados amor conjugal e amor-paixão. Conseqüentemente, o amor torna-se um critério para o casamento. Para Costa (1998), o amor romântico é uma proposta típica e particular das sociedades modernas individualistas. Difere-se, portanto, das sociedades holistas, onde os vínculos afetivos estão ligados à rede cultural mais ampla, as imagens de amor estão associadas à tradição e não permitem variações significativas, são mais rígidas. As sociedades modernas possibilitam que seus integrantes acessem as esferas da privacidade<sup>273</sup> e interioridade, permitindo ao indivíduo idealizar um destino próprio e fomentar, de modo particularizado, seu “eu”, podendo ainda imaginar um “eu” para o amante. Costa (1998) afirma que o amor romântico foi, posteriormente, incorporado à família burguesa e ao casamento, constituindo um romantismo mais conformista que associa amor romântico e alguns aspectos do *amour passion*. Ressalta ainda que este amor não é o mesmo dos romances do período, considerados rebeldes e passionais. O autor enfatiza o caráter socializador das histórias de amor que moldariam o sentir, uma vez que o Eros não existe sem os discursos sobre o sentimento. Tal processo de aprendizado do amor já se constituía nos romances pastoris, no período medieval<sup>274</sup>. Mas é com as narrativas românticas que o amor se dissemina entre as mulheres de diferentes classes. Costa considera que as principais características do amor romântico já se encontravam no momento de desenvolvimento do amor cortês<sup>275</sup>.

Giddens (1993) destaca a quase universalidade do amor apaixonado - *amour passion* - e o caráter histórico e localizado do amor romântico – Europa a partir do século XVIII. Para o autor, os indivíduos buscariam um *outro* na expectativa de confirmar sua própria identidade, o amor romântico se validando por meio desta

---

<sup>273</sup> Aqui entendida a partir da definição de Solomon como a “capacidade do indivíduo de conduzir sua própria vida e o direito de dois indivíduos definirem um ao outro em seus próprios termos” (COSTA, 1999: 203).

<sup>274</sup> Embora, como destaca Giddens (1993), as narrativas medievais se diferenciarem das românticas pelo caráter das heroínas, mais passivas naquelas.

<sup>275</sup> Rougemont (2003) considera que há diferenças profundas entre as narrativas medievais e românticas. O autor demonstra que duas das principais características do amor cortês, a negação da satisfação do amor e a busca pelo distanciamento do objeto amado, são eliminados pelo romantismo francês, ainda que tenham se mantido no movimento alemão.

“busca”. Daí a importância do conceito de projeção: a busca e a idealização do outro são particulares de um amor que se estabelece em torno de uma identidade *a ser* completada em um momento vindouro, por meio de um projeto estabelecido para o futuro. Esta capacidade de projeção estaria intimamente relacionada ao crescimento da veiculação das narrativas e, especialmente, dos romances. Nestas obras são relatadas histórias de mulheres que lutam por seu objeto de amor, ansiando um futuro não controlado pela família. Estas heroínas tornam-se modelo para as leitoras que desejam para si uma narrativa semelhante.

É importante ter clara a distinção entre o *amour passion* e o amor romântico. O amor apaixonado é frequentemente encontrado em sociedades diversas. Suas características, comumente, remetem ao descontrole, a um estado de separação da vida cotidiana e a liberação da rotina e do dever sociais (Rougemont, 2003; Giddens, 1993). Este descontrole justificaria, para Giddens (1993), o fato de este tipo de amor não ser associado ao casamento<sup>276</sup> e a existência de vários mitos que condenam os casais que contraem matrimônio por causa do amor-paixão. O amor paixão se refere ao ardor sexual, ao desejo, à sexualidade. Este amor se oporia ao ideal de casamento presente até o século XVII, onde a união era, em geral, um contrato comercial entre grupos.

O amor romântico se desenvolve no século XVII e é decorrente dos ideais religiosos de unificação mística do ser. Esta união mística já fazia parte da filosofia platônica. Para Platão (1986), a transcendência do ser se dava por meio do conhecimento dos ideais de Bem e do Belo. O amor seria o meio através do qual o conhecimento destes ideais ocorreria. Este acesso ao Bem e ao Belo conduziria também ao autoconhecimento. Estas idéias são reformuladas pela filosofia cristã que substitui o amor ao Belo e ao Bem pelo amor a Deus, mantendo as noções de unidade mística transcendental por meio do conhecimento, amor sublime e ideal. Posteriormente, com a secularização do amor iniciada com a cortesia medieval e ampliada pela Sociedade de Corte moderna, é a Dama que se torna o objeto do amor e do anseio de conhecimento, necessidade que fomenta a busca pela intimidade entre os parceiros, pois, agora, o conhecimento do amado é o objetivo supremo.

---

<sup>276</sup> Rougemont (2003) acentua que o mito fundador de *Tristão e Isolda* teve papel central na ordenação da do descontrole representado pela paixão no Ocidente, pois “o mito age onde quer que a paixão seja sonhada como um ideal, e não temida como uma febre maligna” (ROUGEMONT, 2003: 34). O autor demonstra o quanto este amor apaixonado, *Eros*, é contrário aos objetivos dos grupos sociais, pois seu objetivo, sua ascensão, está na morte. O amor cristão e, de modo diverso, o amor romântico, eliminariam esta relação amor-morte.

O que singulariza o amor romântico é que ele se apropria de algumas características do *amour passion*, convertendo-as para uma aceitação social. Se os apaixonados eram libertos do dever e das regras sociais, o amor romântico transfere esse ideal de liberdade para a escolha do parceiro e o associa ao casamento na produção do ideal de auto-realização<sup>277</sup>. Insere também a sexualidade, que é incluída no casamento, retirando, contudo, a centralidade que tinha para ao amor-paixão e lhe fornece um papel secundário, valorizando aquela união mística dos amantes que permite que eles se conheçam e juntos ascendam: distancia-se, então, o amor romântico da luxúria do amor apaixonado.

Viveiros de Castro e Benzaquen de Araújo (1977) mostraram, por meio da análise da obra *Romeu e Julieta* de Shakespeare, a lógica das relações sociais compreendidas pela categoria amor. Os autores analisaram o contexto sócio-histórico em que a narrativa envolve<sup>278</sup>, revelando que o amor seria uma relação de caráter íntimo entre dois indivíduos que valorizaria de forma prioritária as decisões de se unir e os sentimentos destes atores. Acentuam ainda a não-submissão dos amantes para com as escolhas feitas pelas famílias. Percebe-se que uma concepção particular de indivíduo é necessária, o amor pressupondo uma pessoa autônoma e liberta de laços sociais autoritários. Deste modo, a escolha estaria submetida apenas à decisão das partes envolvidas na relação amorosa, que negariam, a fim de estabelecerem tal relação, sua ligação com instituições como a família. De acordo com os autores, o amor entre Romeu e Julieta inauguraria um novo mundo, onde se revelaria uma concepção alternativa das relações entre o indivíduo e a sociedade. A peça trataria da “origem do indivíduo moderno sob um aspecto essencial: este indivíduo é tematizado, sob a espécie de sua dimensão *interna*, enquanto ser psicológico que obedece a linhas de ação independentes das regras que organizam a vida social em termos de grupos, papéis, posições e sentimentos socialmente prescritos”<sup>279</sup>. Macfarlane (1990) enfatiza que o

<sup>277</sup> Esta mudança é fundamental. Como aponta Rougemont (2003), o amor apaixonado e o casamento estão em margens opostas, pois só há paixão onde há impossibilidade de consumação: daí a valorização da morte, que durante muito tempo foi associada ao amor. Com a morte, ocorre a união mística, a verdadeira união que nega a relação terrestre. Para o autor, é com os românticos franceses que se dispensa essa mística negativa da morte e transforma-se os obstáculos em impedimentos morais seculares.

<sup>278</sup> A obra de Shakespeare se passa na Itália e narra o anseio do príncipe em centralizar o poder em suas mãos, pois ainda o divide com famílias, instituições privadas que permanecem manipulando o uso da violência, mesmo com o fortalecimento do poder público. Esta violência das famílias é apaziguada após o suicídio dos jovens que *apenas servem a seus sentimentos*, o amor aparecendo como um sentimento que contesta a autoridade do grupo familiar, valorizando um indivíduo autônomo. Vale acentuar então que, embora ambientado na Itália, a obra remete a características do processo de modernização que ocorreu em algumas sociedades do Ocidente: valorização do indivíduo, formação dos Estados modernos, redução do poder das famílias.

<sup>279</sup> VIVEIROS DE CASTRO e BENZAQUEN DE ARAUJO, 1977: 142.

Ocidente Moderno estabeleceu a primazia da relação entre marido e mulher em detrimento daquela entre filhos e seus pais, pois no “Ocidente há uma ‘forte família nuclear’ com poucas obrigações para com os parentes imediatos; um profundo afeto entre os cônjuges; crescentes gastos com os filhos; ‘acompanhados de um declínio no discurso moral sobre o que é bom pra eles’”<sup>280</sup>.

A escolha - associada a um indivíduo autônomo e ao amor romântico - estaria vinculada a um reconhecimento mútuo dos amantes e a uma identidade de gostos onde os padrões de classe ou a interferência de pessoas externas à dupla são desconsiderados, ou melhor, sem que tais componentes sejam condições indispensáveis ao estabelecimento da relação. Para Campbell (2001), o romantismo apareceria como uma reação a um falso sentimentalismo, onde a exaltada empatia teria se tornado um esforço gratuito de parecer sensível. Era necessário que aqueles que “verdadeiramente sentiam” reagissem a esta evidente dissimulação que se encontrava generalizada. É neste momento que se passa a considerar virtuosos aqueles indivíduos que agem contra as convenções em defesa dos próprios sentimentos. Com o romantismo, a convicção da capacidade intuitiva do indivíduo se amplia. Como indica Campbell, o romantismo é um movimento onde a valorização da individualidade possui dimensões inéditas, onde a singularidade e a interioridade de cada ser são exaltadas. Acessando este íntimo, a pessoa sensível seria capaz de sentir que encontrou um outro, também virtuoso. Esta concepção ajuda a compreender, por exemplo, o amor à primeira vista, como o de Aurélia por Fernando, que estaria associado a essa capacidade do amante em reconhecer, sensivelmente, a natureza boa do amado: a sensibilidade não se engana e o prazer diante do amado é imediato. Mas ao romper com a visão tradicional, retirando a pessoa do grupo em que está inserida e valorizando-a por si mesma, o amor passa a fazer cada vez mais exigências à pessoa do amante. Ao analisar o discurso amoroso em Alencar, Moraes (2005) aponta que a perfeição do par romântico era essencial, já que o “amor romântico não permite sentimentos escusos ou ambíguos entre seus pares amorosos: enquanto todas as pendências externas não forem resolvidas, não haverá espaço propício para o desenvolvimento do mundo interior das personagens em direção ao ‘final feliz’ da narrativa.”.

Desta maneira, é possível compreender o amor romântico como um modo de amar particular a um contexto sócio-histórico específico, onde se exalta a importância da escolha autônoma do par afetivo pelo indivíduo. O amor é o fundamento da relação.

---

<sup>280</sup> MACFARLANE, 1990: 53

A família recebe novo papel neste contexto, não devendo interferir autoritariamente na vida dos membros. Como resultado, vê-se a interioridade e o desejo do indivíduo se tornarem os elementos mais valorizados no desenvolvimento da vida amorosa dos sujeitos.

É este amor associado ao romantismo que surge nos romances *A Moreninha* e *Senhora*. Mas ainda que experimentasse uma série de transformações que alteravam sua organização, a estrutura social brasileira no século XIX ainda se encontra marcadamente patriarcal e personalista. Cada pessoa não era reconhecida a partir de si mesma, como um indivíduo autônomo, mas especialmente por meio das relações que estabelecia com o grupo familiar. Este aspecto relacional é considerado, por alguns autores que refletiram sobre a sociedade brasileira, uma de suas características centrais (Freyre, 2006; DaMatta, 1997). Este elemento, entretanto, não se manifestaria apenas na necessária relação de dependência que cada indivíduo deveria manter com um poderoso, representante de alguma grande família. O fator relevante a se considerar é a importância que as relações e não os pólos rígidos possuem como princípio ordenador em nossa sociedade (DaMatta, 1997; Candido, 2004a). A rede de relações de um indivíduo era fundamental para sua manutenção e segurança, sendo que estas ligações orientavam as pessoas sobre as suas identidades. A posição do sujeito em relação à família proprietária, de acordo com Freyre, formava o homem.

Quando a família dominante num meio é a patriarcal e, além de patriarcal, escravocrata, não só o sexo como o indivíduo quase interior se forma ou se deforma sob a influência familiar. (...) O social deforma no indivíduo o que é ou se supõe natural. Tudo no indivíduo nascido e crescido em meio patriarcal e escravocrata, é marcado ou afetado pela sua situação de filho ou de homem de família. Pela sua origem: *status* da família antes mesmo de nascer o indivíduo. Pela presença – ou ausência – do pai. Pela presença – ou ausência – da mãe. Pela posição do indivíduo na família: livre ou escravo; senhorial ou servil; filho ou filha; filho primeiro ou filho segundo; o último filho ou filho único. (FREYRE, 1952: 5/6)

Diante destas reflexões, é possível indicar que um indivíduo na sociedade brasileira não podia ser compreendido em si mesmo, mas a partir das relações que mantém com o grupo. A autonomia do indivíduo, a despreocupação com suas origens ou rede social, características do amor romantizado, estariam, deste modo, impedidas na sociedade brasileira. Mas *A Moreninha* e *Senhora* se utilizam de um recurso estético, o distanciamento da família, a fim de viabilizar o desenvolvimento do amor de feições

românticas, o amor autônomo, que, a partir deste recurso, pode se desenvolver sem que qualquer interesse externo à relação seja considerado mais importante que o próprio amor entre o casal. Este recurso se revela na orfandade de Carolina e Aurélia e na afetuosidade dos pais de Augusto e da mãe de Fernando Seixas. É curioso que, para as mulheres, personagens sobre as quais a autoridade do patriarca costuma ser indiscutível, não bastaram recursos como o afastamento ou o afeto entre os membros da família: para que possam amar livremente, é necessário eliminar toda forma de presença masculina em suas vidas. Lemos, o tio de Aurélia, também tem sua autoridade reprimida, mas por decisão da jovem. Para os rapazes, o recurso é menos extremo. Há, deste modo, uma tensão entre as narrativas e a sociedade em que se inserem, na medida em que estes romances não podem resolver a tensão que se estabelece entre a autonomia do indivíduo e do amor e a família.

Esta tensão também é proveniente da adoção do romance como forma na sociedade brasileira. O romance respondia às aspirações de artistas imbuídos do espírito de construção da nação independente. A recusa dos meios tradicionais de expressão levou os autores a buscar um gênero novo. Como ressalta Candido, o “romance, com efeito, exprime a realidade segundo um ponto de vista diferente, comparativamente analítico e objetivo, de certa maneira mais adequado às necessidades expressionais do século XIX”<sup>281</sup>. Nesta sociedade que queria se construir, o romance era a forma adequada, pois sua estrutura mais livre aceitava a descrição detalhada como técnica e o cotidiano como tema (Candido, 2006) e permitia a interpretação da sociedade. Para Candido (2006), nosso romance tendia para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social, dentro de um projeto de descrever e criar um país, é a “tomada de consciência da realidade brasileira no plano da arte” e, compreendida nesta realidade, “o Rio familiar e sala de visitas”<sup>282</sup>. Para Volobuef (1999), o objetivo do romance romântico era registrar a nação e instruir a sociedade e não apenas entreter. Esta finalidade se expressa na busca freqüente por verossimilhança, através de recursos narrativos como a menção a locais conhecidos ou a cartas.

Esta adequação do romance deve ser melhor avaliada. Como indicado, o Estado Brasileiro investia na afirmação de uma nova sociedade, especialmente após a independência. Segundo Schwarcz (2007), desde a década de 40 do século XIX, D. Pedro II incentivou os artistas brasileiros, em especial os literatos, a desenvolver uma

---

<sup>281</sup> CANDIDO, 2006.: 429.

<sup>282</sup> *Ibidem*: 433.

memória e cultura nacionais. O romance, esta forma privilegiadamente descritiva, teve, como ressalta Candido (2006), papel predominante nesta missão nacionalista da literatura. A descrição dos costumes, das condutas associadas ao amor eram temática central dos romances urbanos, como os que a dissertação compreende. Não deixa de causar curiosidade, este privilégio do amor como temática dos romances (Volobuef, 1999). É frequentemente ressaltada a importância do indianismo como propulsor da formação da memória no Brasil (Candido, 2006; Schwarcz, 2007; Volobuef, 1999). No que concerne à repetida temática do amor, a influência dos romances e folhetins estrangeiros aparece como importante justificativa para esta recorrência temática (Candido, 2006; Meyer, 1996). Outro fator que pode justificar esta frequência é a posição da mulher na sociedade, onde o casamento acaba por ser seu principal objetivo de vida (Candido, 2006; Pereira, 1944). Mas o amor era também um meio de os romancistas trazerem às narrativas a principal instituição brasileira, a família, ainda que apresentando tipos incomuns, como as mulheres superiores aos homens ou formas de vida distintas (Volobuef, 1999) e de questionarem a ordem social. Esta liberdade proporcionada pela forma romance, quando o tema é o amor, associada ao momento ambíguo que se vivenciava, parece ter possibilitado a criação de narrativas em que a estrutura conjugal era questionada.

A partir destas observações, deve-se ponderar brevemente sobre as implicações da adoção desta forma especificamente burguesa de literatura na sociedade brasileira. O que é necessário indicar é que nenhuma formulação é recebida em um vácuo de relações e não poderá se desenvolver de maneira idêntica à sua sociedade de origem (Schwarz, 2000). Na medida em que a cultura que está exposta a influências externas já possui modos de ser particulares, qualquer noção recebida tende a ser reformulada a fim de se articular com este novo meio, devendo lidar com a estrutura social do local. Ao analisar o surgimento do romance na sociedade brasileira, Schwarz (2000) demonstra como ideologias advindas da Europa eram aqui incorporadas sem que tivessem necessariamente uma coerência com a nossa realidade. O mesmo ocorreu com o próprio gênero romance, que tendo seu modelo adotado, viabilizou que, naquele período, a imaginação nacional se fixasse “numa forma cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou encontravam-se alterados”. Por outro lado, abraçar uma forma é também acatar a maneira como se tratam as ideologias. É este tipo de tensão entre a organização social brasileira baseada no poder do pai e um tipo de forma literária que se desenvolvera na sociedade individualista burguesa européia e que

comporta ideologias associadas aos grandes temas desta semântica, como as da força degradante do dinheiro ou as do antagonismo entre amor romântico e o casamento de conveniência, que experimentam os romances de Macedo e Alencar: a temática do amor na forma romance invoca o ideal de indivíduo autônomo.

A fim de melhor compreender esta relação entre romance, amor e família, é necessário retomar a discussão no romance *Dom Casmurro*, pois é neste romance que esta relação tensa entre poder patriarcal e amor autônomo é melhor analisada, revelando a movimentação da sociedade brasileira oitocentista tradicional quando tem de lidar com os ideais românticos que se disseminavam. O romance acentua um tipo de amor que não se configura em torno dos ideais românticos. Mesmo quando narra a luta dos jovens em busca da união, não parece configurar-se uma “escolha” amorosa, no sentido de decisão individual para “casar-se com”, pois o protagonista é “levado a amar” Capitu quando denunciado pelo agregado. A partir daí, constitui para si uma narrativa amorosa e uma identidade de amante a partir de suas experiências com a moça. A noção de que o amor do rapaz não provém dele mesmo, mas desta indicação externa, não deve ser compreendida como uma inexistência do amor. No entanto, é distinto deste amor romântico que tem no sentimento proveniente do indivíduo, e apenas dele, um de seus sinais mais importantes. Capitu, por sua vez, já conhecia que amava Bentinho e que com ele queria ficar, lutando por isso, dentro dos moldes de um amor à moderna. Mas é possível pensar que a moça buscava uma relação interessada ao casar com o rapaz o que revelaria um comum anseio feminino de fazer um bom casamento, ou seja, uma relação que lhe trouxesse vantagens materiais e não afetivas.

O amor não se afirma na narrativa. Fundamentando a relação dos jovens, o amor acaba se revelando como um instrumento de Dona Glória para executar sua vontade de não deixar o filho no Seminário e, ao mesmo tempo, de se expiar da culpa de ter rompido com a promessa religiosa. Esta postura de Dona Glória é uma das chaves do enredo. Como nas narrativas de Macedo e Alencar, o patriarca de *Dom Casmurro* é eliminado da história. No entanto, tal afastamento não busca, como ocorre nos outros romances, deixar livres os indivíduos para que possam decidir autonomamente sobre suas vidas. *Dom Casmurro* demonstra que pode haver poder e arbítrio familista sem que haja a figura do pai. Como ressalta Gledson (1999), esta ausência permite que as facetas dos indivíduos que comumente estão em posições subordinadas, como Dona Glória, sejam reveladas, pois “embora permaneçamos dentro do mundo dos subordinados (viúva, filhos, criados, etc.), esse mesmo fato não elimina o poder patriarcal, mas o

distribui e mostra como ele funciona<sup>283</sup>. É esta possibilidade que permite evidenciar a ilusão deste amor, afinal ele ocorre mais pelo desejo da proprietária que possui o poder de mando, do que em função dos anseios do casal. O amor é uma justificativa para que o poder familiar exerça, mesmo que indiretamente, sua vontade.

O interesse de Dona Glória, contudo, não impede que, efetivamente, haja um rompimento da hierarquia social. No entanto, da mesma forma que esta hierarquia é eliminada apenas por interesse da proprietária, ela pode ser acionada quando necessário. Quando se torna, ele mesmo, proprietário, é a autoridade e o arbítrio aprendido com a mãe que Bentinho manipula e não o amor, o moderno, ensinado por Capitu. Se, por um lado, a criação dos filhos modifica a relação destes com sua vida amorosa, por outro, a autoridade do chefe se mostra um fator de interferência na relação. O poder familiar que em *Senhora* e em *A Moreninha* aparece como intervenções agressivas, ainda que amenizadas pelo afeto que os pais têm pelos filhos, ou como a ausência das figuras de autoridade familiar, seriam apresentados, em *Dom Casmurro*, de modo claro, embora contornado temporariamente pela inteligência de Capitu, a representante da modernidade.

O amor é também um recurso utilizado pela bela Capitu para ascender socialmente, possibilidade que, no entanto, não significa ausência do afeto por parte da moça. Havendo infidelidade ou não<sup>284</sup>, o amor, quando em presença da família, revela-se ineficaz como fundamento das relações amorosas. Esta instituição demonstra todo o seu poder de mando sobre a vida dos membros que a compõem, pois, fruto da efetiva traição de Capitu ou da imaginação de Bento, imperou a inconstância no amor que, em ambos os casos, é substituído por outros interesses. O modo do romance relacionar-se com os amantes se altera profundamente, o amor deixando de ser a união de virtudes que se processaria após reformas morais. A narrativa abre margem para a incompatibilidade dos amantes e a falta de virtuosismo, que impediria o nivelamento das partes e, daí, o desenvolvimento do amor. Além disso, o anseio por evitar a relação de Bentinho e Capitu, representado por José Dias, a busca da aceitação de Dona Glória, visada pela moça, assim como o possível desejo por parte da família de Capitu de que o

---

<sup>283</sup> GLEDSON, 1999: 58.

<sup>284</sup> Há, ainda, a sempre possível hipótese de que Capitu efetivamente tenha traído Bentinho. Decorrente de tal fator, a hipótese do amor abre margem pra duas novas possibilidades: a) que a moça ou tenha mudado de amores, se apaixonando por Escobar ou; b) que revelasse um desejo fora do casamento, acentuando a sexualidade que estaria acima do amor. Em ambas as hipóteses, há um desvio da norma e o casamento perde sua “base”, a constância.

casamento se concretizasse<sup>285</sup>, demonstram a importância da parentela para o estabelecimento das relações amorosas, importância que não tinha sido afirmada pelas outras narrativas. O que se evidencia é que, ainda que sugerida a possibilidade de uma relação baseada no amor, a narrativa aponta para as inviabilidades da mesma, o amor se configurando em registro ambíguo que mistura tradicionalismo e modernidade, mostrando que, quando mediada pela família, a relação parece não poder se estabelecer sem cismas e tensões.

*Senhora e A Moreninha*, ao apresentar relações que se aproximam dos ideais de amor romantizado e do sentimentalismo europeu, se posicionam diferentemente. De formas diversas, a família é afastada a fim de que o amor possa acontecer sem impedimentos, a autoridade familiar não é um obstáculo – aos protagonistas, deve-se ressaltar – e é enfatizada um tipo de relação que se fecha no casal e que permite o renascimento do indivíduo – o homem, em especial – não como um elemento da família extensa, subjugado aos desejos do pai, mas como uma parte fundamental do casal, um sujeito que se recria pelo relacionamento amoroso.

Podemos dizer que *Dom Casmurro*, em um primeiro momento, segue na mesma direção dos romances de Macedo e Alencar. Bento e Capitu se amam e este amor é razão para que busquem meios para ficarem juntos e se casarem. Neste aspecto, as três narrativas se assemelham entre si e, ao mesmo tempo, se distanciam das teorizações produzidas sobre vida íntima e sociedade brasileira onde, como apontado, o amor não costumava ser privilegiado.

Contudo, os obstáculos enfrentados pelo amor se diferenciam nos romances. *A Moreninha* possui como principal impedimento a falta de virtude do Augusto, rapaz que, embora saiba reconhecer um amor sincero, é volúvel, incapaz de manter a promessa feita na infância onde jurou constância e amor eterno. Nos anos que se seguiram à promessa, o jovem amou diversas moças, ainda que não tenha esquecido a criança com quem se comprometeu. Quando conhece Carolina, no entanto, deixa de ser fiel à menina da praia e comprova sua volubilidade, característica que, para Carolina, é imperdoável. Mas este obstáculo é superado quando Augusto descobre que, na realidade, encontrara a “bela mulher” buscada e que este novo amor era o mesmo de outrora, ainda que o sentimento fosse diferente<sup>286</sup>.

---

<sup>285</sup> É interessante lembrar que não conhecemos a relação que Capitu mantém com sua família depois de casada ou mesmo o modo como os pais da moça reagem ao matrimônio, fatores que perpetuam a dúvida sobre as possíveis intenções da jovem e de sua família.

<sup>286</sup> Como ressaltado, Augusto amava “pela primeira vez em sua vida”.

*Senhora* possui impedimentos diferentes. Fernando Seixas também é um amante volúvel, mas sua permuta de mulheres se justifica pelo interesse financeiro. É pelo dote da moça que Fernando se interessa, não importando a personalidade da jovem. Este modo de pensar o casamento é o oposto daquele pregado pelos ideais românticos de amor e se aproxima mais das negociações comuns à sociedade brasileira do período, onde casamento era um negócio, um “empreendimento nupcial”, segundo o narrador do romance. Mas Fernando sofre modificações e deixa de ser um jovem insensível aos verdadeiros sentimentos. Como ressalta Cardoso (2008), o amor, por meio do dinheiro, provoca a reforma moral de Fernando, de modo que o jovem passa a valorizar a esposa e o lar e não mais a vida agitada da Corte.

As amantes e os casamentos arranjados são dois elementos que podem ser associados ao sistema patriarcal que se desenvolveu no Brasil. O homem proprietário casava seus filhos por interesse, visando manter ou aumentar as riquezas da família. Ainda como decorrência da estrutura social brasileira, o homem detentor de terras e escravos podia ter quantas amantes quisesse – amantes que se encontravam especialmente entre as cativas - e podia casar os filhos com quem fosse de seu interesse (Freyre, 2006). Mas este tipo de relação não aparece nas narrativas de Macedo e, em Alencar, é remetida ao passado. Localizadas na capital do Império ou em suas redondezas, estas narrativas não discorrem sobre a vida do patriarca ou dos membros da família inseridos neste sistema. No entanto, sem que ocorram críticas à família, há acusações, nos romances, à postura masculina de ter diversas mulheres e a uniões matrimoniais onde são os interesses racionais que conduzem a relação. A família parece não poder ser diretamente atacada.

Entretanto, estas críticas feitas ao sistema patriarcal não o desautorizam. É possível sugerir que os romances “pagam tributo” à família, na medida em que não fazem acusações diretas a sua estrutura. As narrativas, todavia, incorporam a esta família algumas das novidades que se apresentam - como o amor fundamentando as relações e a reforma moral dos homens pela mulher, reforma que os reorienta para a nova família nuclear (MÜCKE, 1991). A estrutura não é desautorizada, pois os filhos não enfrentam os pais, não desobedecem<sup>287</sup>. Como mostra Muricy (1988), a literatura parece incorporar o discurso médico do período, discurso que normatizava as relações amorosas, tentando dissipar o poder dos patriarcas, mas, ao mesmo tempo, incorporando

---

<sup>287</sup> Se há reação, ela é passiva: Augusto fica doente, melancólico e Pedro Camargo, por medo de enfrentar o pai, morre em decorrência de uma meningite que só o leva ao falecimento porque seu “robusto organismo” estava enfraquecido pelas “convulsões morais” que o pai lhe impusera.

estes homens à família, dando-lhe o novo papel de chefe da família nuclear. Figuras autoritárias que interferem arbitrariamente nas relações dos filhos são excluídas ou suas formas de atuação são desestabilizadas: os romances preferem não discutir o ainda presente poder do patriarca e afastar as figuras de autoridade de suas personagens protagonistas ou fazer com que razões diversas impeçam que o pai demonstre seu poder, seja de violência, seja de influência.

Mas, como ressaltaram Freyre (2006b) e Del Priore (2005), este poder não deixou de se manifestar. Ainda que filhos e filhas ganhassem mais liberdade nesta sociedade que se modificava, a família ainda interferia na decisão sobre os casamentos. O que muda é o papel destes filhos, que passam a ser fundamentais para a manutenção do poder do proprietário. Os romances parecem, deste modo, encontrar um via intermediária para apresentar as relações familiares, abrindo a possibilidade de os jovens participarem na decisão sobre seus relacionamentos – como se revela pela liberdade com que circulam pelas ruas e eventos que ocorrem na Corte -, sem discutir, contudo, a presença do poder paterno. A partir das reflexões destes autores, é possível perceber que *A Moreninha* e *Senhora* afirmam algumas mudanças que se processavam na sociedade brasileira, mas que omitem, ou não reconhecem, algumas das permanências, como a intervenção familiar.

Este posicionamento da família que se desenha nos dois primeiros romances se distancia muito dos padrões delineados em *Dom Casmurro*. Não apenas a parentela interfere na relação do jovem casal – Dona Glória, com a religiosidade, José Dias, com o preconceito, os pais de Capitu, com as possíveis insinuações das vantagens do casamento -, como também manipula o amor em seu próprio benefício. Ademais, a instituição familiar em seu formato patriarcal se repete no casamento de Bento, impossibilitando a reforma que ocorre nos romances anteriores, mudança associada ao amor. Como resalta Cardoso (2008), esta possibilidade do renascimento só é viável quando há igualdade entre o casal. No entanto, Bento acaba com a equivalência que se estabelecera entre os meninos na infância<sup>288</sup> (Schwarz, 1997).

A importância que a família tem na constituição do destino de Bento e Capitu é evidente. Ainda meninos, Bento e Capitu já conhecem a força deste poder: o rapaz insinua que quando for dono da casa expulsará o agregado. Capitu, por sua vez, conhece a importância de José Dias na família e lembra que ele pode ser um bom aliado. O

---

<sup>288</sup> Se é que se pode afirmar que, em algum momento, houve igualdade. Bentinho sempre se considerou muito diferente de Capitu e sempre percebeu com clareza esta distinção.

preconceito de José Dias é decorrente da classe social e da posição ambígua da família de Capitu, especialmente do pai que, embora honesto, “tem uma tendência para gente reles”. Não é sem razão que Capitu se esforça para se tornar indispensável a Dona Glória, a fonte do poder na casa, sendo mesmo acusada por Justina de interesse<sup>289</sup>. O reconhecimento do domínio da família não se apresenta da mesma forma nas narrativas de Macedo e Alencar, o papel da parentela sendo pouco lembrado e, na realidade, sendo alterado por estes romances, pois o elemento pedagógico se localiza na mulher amada e não mais no detentor da propriedade<sup>290</sup>. Capitu, junto a Escobar, parece iniciar um processo de reforma semelhante, afastando Bento do tradicionalismo operado por sua família e da vida religiosa que esta instituição lhe impunha e alterando as regras sociais que imperavam<sup>291</sup>. No entanto, essa reforma é apenas momentânea, pois Bento, adulto, prefere se associar aos ideais tradicionais do sistema patriarcal representados por sua mãe e por José Dias. A reestruturação moral não pode se completar.

É necessário avaliar mais detalhadamente esta mudança do perfil da família entre os romances, na medida em que este recurso imprime as diferenças entre os modos de tratar o amor e revela a problemática experimentada pelas narrativas para associar elementos modernos individualistas em enredos cujas histórias se dão em contexto tradicionalmente patriarcal. Como visto, a autoridade paterna em *A Moreninha* surge apenas uma vez, quando o pai de Augusto o proíbe de ir à ilha e encontrar Carolina. A maneira de lidar com a paixão do filho é criticada pelo narrador que indica o caráter antiquado de tais comportamentos. As mães, embora acompanhem suas filhas nas diversos espaços de sociabilidade que o romance apresenta, não intervêm na decisão das jovens e não fazem julgamentos sobre seus comportamentos. A família como instituição não merece, na narrativa, um papel de destaque, sendo relegada a segundo plano em prol da narração dos comportamentos dos jovens bacharéis e das moças casadoiras. Existe apenas uma família completa – pai, mãe e um filho único, Augusto. É nesta família que se manifesta autoridade do patriarca. Todas as outras personagens jovens

---

<sup>289</sup> Quando percebe que Capitu é muito solícita e se esforça demais para atender todas as necessidades de Glória, estando sempre à disposição na casa, Prima Justina faz declarações acusatórias, ainda que indiretamente: “Um dia, [Prima Justina] perguntou-lhe [a Capitu] se não tinha que fazer em casa; outro dia, rindo, soltou-lhe este epigrama: ‘Não precisa correr tanto; o que tiver de ser seu às mãos lhe há de ir.’” (MACHADO DE ASSIS, 2000: 99)

<sup>290</sup> O pai de Augusto não exige que o filho lhe obedeça e Fernando sequer possui uma figura de autoridade que pudesse lhe impôr alguma vontade.

<sup>291</sup> Schwarz (1997; 2000) demonstra que, nas primeiras narrativas de Machado de Assis, a agregada que se apaixona pelo filho dos proprietários nunca consegue com ele se casar, pois a família sempre encontra meios de impedir esta relação: adotar uma mulher de classe diferente é distinto de deixá-la entrar na família.

aparecem livres de qualquer espécie de autoridade familiar. A única personagem idosa que opina sobre as relações íntimas é Dona Ana, a avó de Carolina. Uma opinião que deve ser assinalada, pois se refere exatamente à importância da constância para a manutenção da família. Como é possível perceber, todavia, não há discussões sobre o poder do pai na vida da família.

*Senhora* segue caminho similar, ainda que empreenda críticas mais extensas sobre o comportamento dos parentes. Neste romance, surgem algumas famílias mais definidas, inclusive uma família extensa<sup>292</sup>, que se localiza na geração anterior a de Aurélia: sabemos que seu tio Lemos é responsável pela irmã e mais “doze pessoas que tinha às costas”, parentela que discriminará Emília após ela se casar sem o consentimento do irmão. Emília é representante da juventude que se casa por amor, escapando das amarras que lhe prendiam ao grupo. A família que forma, por sua vez, é nuclear, mas mantém-se por pouco tempo, sendo desestruturada pela autoridade do pai de Pedro, modelo de grande proprietário. Como na história anterior, a manifestação deste poder traz infelicidade e, ainda que de modo diferente, este tipo de prática autoritária é relacionada com o passado. Mesmo quando ocorre no presente da narrativa – o pai de Adelaide Amaral, personagem secundária, arranja seu casamento sem se importar com o amor da filha por um rapaz pobre<sup>293</sup> -, o amor acaba prevalecendo no final<sup>294</sup>. Por sua vez, o tio de Aurélia é impedido de controlar o destino da sobrinha. Assim, embora *Senhora* tenha críticas mais enfáticas à conduta da família, a autoridade das figuras masculinas aparece como um obstáculo secundário, posto que frequentemente é impedida de atuar, sendo submetida à força do amor do casal ou ao dinheiro que aqui aparece como um instrumento de reforma moral.

---

<sup>292</sup> Há ainda alguns parentes do avô de Aurélia. Em ambos os casos, as famílias extensas são percebidas como aproveitadoras. Os laços de afeto que deveriam unir os membros são minimizados diante de outros objetivos e interesses, fazendo com que haja um esforço de afastamento destes grupos por parte de Aurélia e de seu avô. A narrativa desautoriza, portanto, a família extensa que só se interessa pelo dinheiro do proprietário.

<sup>293</sup> Aqui também não existe figura materna. No entanto, a narrativa acentua a importância da presença de mulheres da família acompanhando as jovens. Aurélia possui uma “mãe de encomenda, para condescender com os escrúpulos da sociedade brasileira, que naquele tempo não tinha admitido ainda certa emancipação feminina.” (ALENCAR, 1995: 17), emancipação como a que possui Aurélia, que decide sobre todos os aspectos de sua vida, sem intervenção familiar. Estes comportamentos de Aurélia são alvos de crítica de outras mães “que tinham filhas moças, [e que] não cansavam de criticar esses modos desenvoltos, impróprios de meninas bem-educadas.” (*Ibidem*: 19). As críticas se referem especialmente ao fato de Aurélia dar preços aos homens.

<sup>294</sup> Neste caso, é também o dinheiro o instrumento utilizado para efetivar a união entre o casal que se amava: Aurélia empresta o dinheiro a Torquato Ribeiro a fim de que ele possa oferecer um dote alto e seja aceito pelo pai de Adelaide Amaral.

O papel da família em *Dom Casmurro*, em comparação com os outros romances, é diferente já que a instituição é o principal obstáculo para os relacionamentos amorosos e é um impedimento que não é capaz de ser vencido pelo amor. *A Moreninha* e *Senhora* não tratam deste tema ou se esforçam para demonstrar que a família, como participante nas decisões sobre a vida íntima dos indivíduos, não deve estar presente, pois este tipo de comportamento é comum *no passado* e não na modernidade, em um Brasil que se construía após a Independência e que buscava se distanciar da tradição colonial. O romance de Machado de Assis enfatiza não apenas as dificuldades do amor ante a família, como revela que a atuação da mesma não é “mania antiga”, mas que, quando está presente, pode ser, e em geral é, extremamente forte, não deixando de mobilizar esforços quando anseia concretizar seus interesses.

Deste modo, busca-se afirmar que, embora a sociedade tenha vivenciado muitas mudanças, a família não perdera seu poder, daí o recurso ao desaparecimento da família nos romances de Macedo e Alencar. Este recurso evidencia uma tensão entre os romances e a sociedade brasileira. É importante ressaltar que quando indicamos que os romances *A Moreninha* e *Senhora* vivenciam uma tensão quando tratam de um tipo de amor individualista em contexto patriarcal, não pretendemos afirmar que um romance deva ser totalmente fiel à realidade. Devemos lembrar, todavia, que nosso romantismo é conhecido por seu realismo e fidedignidade na descrição dos costumes (Candido, 2006; Moraes, 2005)<sup>295</sup>. Verificamos, nestas narrativas do século XIX, mulheres que convivem com rapazes, passeiam nas ruas, lêem e galanteiam livremente e não moças aprisionadas em sobrados sem contato com o mundo exterior; jovens bacharéis provenientes do interior estudando na Corte, experimentando e divulgando os recentes ideais românticos; empregados e instituições públicas e outras manifestações da modernização que se processou em nossa sociedade. Entretanto, a forma romance, própria à organização social individualista, pode experimentar tensões quando inserida em contexto social distinto, como ocorreu no caso brasileiro. O modo como Macedo e Alencar articularam tais elementos - relações fundamentadas principalmente no amor entre o casal e que se afastam de interesses como a procriação ou as alianças familiares, e uma organização social como a brasileira, baseada em laços familiares fortes onde os

---

<sup>295</sup> São diversos os recursos utilizados para indicar que as narrativas seriam reais ou muito próximas ao cotidiano dos leitores. O principal deles é a descrição detalhada dos costumes, hábitos, modas, assim como a menção a lugares conhecidos. *A Moreninha* nos fala do hábito de ir a teatros e dos estudantes da Corte, muito comuns na época. *Senhora* também nos lembra das recepções, dos teatros e ainda, em sua introdução, menciona que a história teria sido contada por pessoas envolvidas nos acontecimentos. *Dom Casmurro* faz referências ao Imperador do Brasil e à guerra da Criméia, fatos da história.

anseios do casal, mesmo no contexto mais moderno do século XIX, não eram privilegiados na constituição das relações afetivas - é questão central para as análises que aqui desenvolvi. O que as narrativas revelam são as dificuldades para conectar estes dois elementos. O amor romantizado é parte de um contexto histórico que, aos poucos, liberou os indivíduos do grupo, privilegiando a experiência de cada indivíduo, entendendo que era única a vivência de cada um. Uma relação íntima deveria ser consequência de uma escolha, parte daquilo que o indivíduo experimenta em relação a outro indivíduo, dois seres únicos e inigualáveis (Simmel, 2006). Mas, como ressalta Del Priore (2005), o casamento, no Brasil do século XIX, era prioritariamente uma negociação, “não envolvia gostos pessoais (...) As esposas eram escolhidas na mesma paróquia, família ou vizinhança. Ritos sociais organizavam, então, o encontro de jovens casais que logo chegavam ao casamento. Namoro: pouco ou nenhum. Noivado, rápido”<sup>296</sup>. Há, como é possível perceber, um desnível entre estes elementos nas narrativas de Macedo e Alencar.

Este modo de construir as narrativas pode ser compreendido a partir de Volobuef (1999). De acordo com a autora, o amor apareceria como uma alternativa para os argumentos racionais que eram utilizados para justificar o casamento, sendo que esta seria uma das inovações propostas pelos românticos. Candido (2006) destaca este esforço para introduzir novos elementos que, no Brasil, visavam romper com o passado. A literatura buscava contribuir para a grandeza da nova nação que se formava, utilizando-se, para tal fim, de “formas e sentimentos renovados”<sup>297</sup>. Para Schwarcz (2007), o romantismo empenhou-se em construir, especialmente por meio do indianismo, uma memória e cultura essencialmente brasileiras, à literatura correspondendo um papel fundamental no processo de constituição do Brasil pós-independência, processo que revela uma crença no efeito das palavras sobre os leitores. É possível imaginar que buscou-se, através da literatura, disseminar um ideal de conjugalidade onde o amor seria o fundamento da relação, de modo a estabelecer um novo padrão para a vida íntima. No entanto, não havia meios de associar este amor individualista romantizado com o modelo de família brasileiro. *A Moreninha* e *Senhora* afirmam o amor como fundamento das relações conjugais, pressupondo um indivíduo autônomo. Para que tal associação ocorra, todavia, recursos estéticos ambíguos são

---

<sup>296</sup> DEL PRIORE, 2005: 120

<sup>297</sup> CANDIDO, 2006: 312.

necessários, como a ausência da família, pois esta autonomia ainda não tinha se afirmado, até aquele momento, na sociedade brasileira do século XIX<sup>298</sup>.

Este papel da literatura como um elemento de constituição, fixação e disseminação dos sentimentos deve ser melhor analisado, a fim de compreendermos as relações entre o modo como a literatura era concebida no período e a estrutura da sociedade brasileira. No capítulo 1, vimos que durante o século XIX o romance era entendido como um meio de instrução e educação (Augusti, 1998). A literatura como instrumento de socialização aparece também em Rousseau (1994) que, no prefácio ao romance *Julia ou a Nova Heloísa*, não apenas ensina a ler o livro como acredita que a leitura produz efeitos nos leitores e pode educá-los, pois se “os romances oferecessem a seus Leitores apenas descrições de coisa que os rodeiam, apenas deveres que podem cumprir, apenas prazeres de sua condição, os Romances não os tornariam loucos, torná-los-iam sábios.” O autor acreditava que o romance interferiria na vida dos casais e podia imaginar “dois esposos lendo juntos esta coletânea, dela extraindo uma nova coragem para suportar seus trabalhos comuns e talvez novas idéias para torná-los úteis.”<sup>299</sup>. Rougemont (2003) também indica, a partir de La Rochefoucauld, que a literatura tem um papel central na difusão do amor, na medida em que a linguagem convencional “suscita e favorece naturalmente a eclosão dos sentimentos” e lembra, como Luhmann (1991), que, sem os romances, muitos nunca sequer se apaixonariam<sup>300</sup>.

Diferentemente da sociedade européia, no entanto, a leitura no Brasil era restrita ao meio intelectual e às classes médias altas (Lajolo e Zilberman, 1996). Os romances amorosos divulgavam os ideais de amor romantizado, voltados para os interesses dos indivíduos. Del Priore (2005) lembra que o amor romantizado era algo para o “imaginário da cultura letrada”. Podemos afirmar que é exatamente nos estratos mais altos, classe onde a leitura era mais comum, que estas noções de amor mais livre eram disseminadas. As narrativas analisadas mostram que nestas classes, a leitura era uma forma de lazer: Joanhina e Carolina lêem autores nacionalistas e feministas, respectivamente; Aurélia lê um outro romance de José de Alencar, José Dias lê Walter

---

<sup>298</sup> É indiscutível que a sociedade brasileira atravessava, no século XIX, a crise da organização patriarcal e, também, da família. Mas é justamente em *Dom Casmurro*, romance do fim do século, que a família está mais presente. Esta centralidade da família no romance de 1899 torna ainda mais questionável a ausência da mesma nos romances anteriores.

<sup>299</sup> ROUSSEAU, 1994: 34/5.

<sup>300</sup> A idéia de que a literatura participa na formação dos sentimentos também aparece em Debret. Em viagem ao Brasil, o autor ressalta que os “livros [no Brasil], que se tornaram clássicos, interessam pela sua novidade, ornem o espírito e *formam o coração* das jovens alunas brasileiras.” (DEBRET, Jean Baptiste *apud* LAJOLO e ZILBERMAN, 1996: 242 – grifos meus).

Scott em voz alta para a família<sup>301</sup> e Capitu lia todos os romances que havia na casa do vizinho. No entanto, segundo Lajolo e Zilberman (1996; 2002), um dos objetivos dos romancistas era exatamente instruir os leitores para a nova sociedade que se formava, inculcando neles a imagem da leitura como atividade comum e prazerosa. A leitura era um dos hábitos que se queria incorporar aos costumes das moças<sup>302</sup>, pois, como informam as mesmas autoras, a ignorância feminina era generalizada, como registraram muitos visitantes estrangeiros. Esta informação pode indicar que a leitura ocorria menos na sociedade do que nos romances, na medida em que os textos apresentavam a leitura como uma prática rotineira. No entanto, é indiscutível que é neste grupo que se encontrava o principal público do romance e para quem eles eram destinados<sup>303</sup>. Assim, o amor romantizado era uma questão das elites<sup>304</sup>, o que se confirma pelo fato de, entre as classes mais baixas, as relações amorosas se desenvolverem mais livremente (Del Priore, 2005). Era nas classes mais altas que a leitura ocorria mais frequentemente e são nestas mesmas elites que os casamentos são frequentemente arranjados. É possível supor que as narrativas, ao tratar do amor como base das relações, estariam propondo novas formas de relacionamento entre os homens e mulheres destas classes<sup>305</sup>. O amor, na literatura, parece ser uma proposta alternativa ao modo como os casamentos

---

<sup>301</sup> Este era hábito comum entre as classes mais altas, como demonstra José de Alencar em *Como e porque sou romancista*. Em certa passagem de *Senhora*, o marido lê para ela as notícias do jornal, ainda que a moça saiba ler.

<sup>302</sup> Na primeira metade do século XIX, Debret, em viagem ao Brasil, ressalta que a ignorância feminina, o analfabetismo, era uma tática masculina que evitava que as moças se correspondessem com rapazes. De acordo com o pintor, “Pais e maridos favoreciam essa ignorância a fim de destruir pela raiz os meios de correspondência amorosa.” (DEBRET, Jean Baptiste *apud* LAJOLO E ZILBERMAN, 1996: 241). A crítica de estrangeiros era freqüente e, segundo Lajolo e Zilberman, a literatura romântica, ao criar personagens leitoras evitam “imagens que poderiam denegrir as personagens femininas, como as que denunciam a ignorância, o embrutecimento e a opressão doméstica feminina, [assim] os romancistas românticos brasileiros abolem do texto (ou retocam, pela via da narrativa) o quadro que tanto escândalo causava aos olhos exigentes, sobretudo dos estrangeiros.” (LAJOLO E ZILBERMAN, 1996: 254). Esta era uma forma de estimular a leitura e “possibilita à literatura esboçar uma utopia para as mulheres brasileiras do século XIX” (*Ibidem*: 255). Mas apenas para algumas mulheres, pois estas personagens são majoritariamente ricas ou das classes médias.

<sup>303</sup> No entanto, Lajolo e Zilberman (1996) lembram que, ainda que lendo pouco, o hábito de leitura de “romances açucarados e folhetins tidos por tolos” era uma “tendência”. Daí talvez o sucesso dos nossos primeiros romancistas.

<sup>304</sup> Aurélia e Seixas, inclusive, lêem juntos alguns romances e poemas, leitura que participa na aproximação do casal e que recebe um papel no desenvolvimento do amor. A literatura registra, deste modo, a função da literatura como um instrumento do amor, incitando o afeto entre os esposos. Os romances apresentam ainda alguns casos de identificação entre leitores e personagens da literatura que liam: Aurélia se compara a Desdêmona de Shakespeare e Bento Santiago faz freqüentes menções aos livros que leu, identificando sua vida com as narrativas e personagens. *Dom Casmurro* revela ainda o quanto este processo de identificação pode ser manipulado e duvidoso, pois muitas das leituras que Bento faz das obras são confusas e errôneas. Quando assiste ao Otelo de Shakespeare, Bento compara o texto a sua vida, mas ignora o fato de que talvez Capitu seja tão inocente quanto a protagonista da obra. Estes e outros exemplos se encontram em SEIXAS, 2004.

<sup>305</sup> Costa (1999) acentua que as intervenções médicas que se disseminaram no século XIX visavam, especialmente, as famílias brancas, a elite.

ocorriam. Para Del Priore,

O que se observa na literatura romântica desse período [século XIX] são propostas de sentimentos novos, nas quais a escolha do cônjuge passa a ser vista como condição de felicidade. Mas isso ficava para os livros ou para os novos códigos amorosos que lentamente se instalava. A escolha, na vida real, era, todavia, feita segundo critérios paternos. (DEL PRIORE, 2005: 129)

Há, desta forma, indicações de que a literatura romântica brasileira buscava imprimir novos padrões de conduta, mostrando aos amantes, já leitores de romances sentimentais estrangeiros, que as práticas europeizadas eram possíveis para os casais brasileiros. No século XIX, festas e bailes invadem a rotina dos habitantes da ex-colônia (Schwarcz, 2007), imprimindo um novo modo de viver, especialmente para as mulheres, que vêem seu isolamento ser substituído por passeios frequentes e praticamente obrigatórios àquelas que quisessem fazer parte da nova rotina que se firmava. A mulher recebe um novo papel: torna-se fundamental nas negociações dos maridos, deve recepcionar os convidados e ser vista nas ruas, daí merecer mais atenção e sua educação ser ampliada (Costa, 1999). Este acréscimo de poder permitiu que as moças passassem a ser valorizadas não apenas por meio dos laços familiares de que fazia parte, mas também por elas mesmas, por sua educação, beleza, qualidades individuais, pois a

diferenciação social iniciada no período joanino complicou sobremodo esta situação. A oferta de bons partidos aumentou e a disputa por eles ganhou uma complexidade notável. O casamento já não dependia exclusivamente da escolha do pai. Ser rico ou aristocrata não assegurava incondicionalmente ao jovem o casamento mais vantajoso. (...) A aparência física, as boas maneiras, o requinte na educação, a sofisticação do gosto, etc., ingressaram na contabilidade do poder, quase em pé de igualdade com o dinheiro e os títulos de nobreza. (COSTA, 1999: 107/8)

A mulher ganha a rua. Como destaca Freyre:

Com esse tipo semipatriarcal de vida mais mundana para a gente de sobrado, alargou-se a paisagem social de muita iaiá brasileira no sentido de maior variedade de contatos com a vida extradoméstica. Este alargamento se fez por meio do teatro, do romance, da janela, do estudo de dança, de música, de francês. (FREYRE, 2006b: 228)

Para Azevedo (1986), esta novidade nos comportamentos altera as regras do namoro e do casamento que vão sendo invadidos pelas normas do amor romantizado. As características psicológicas das partes começam a ser levadas em consideração e a decisão sobre a união passa a ver a intervenção do pai ser subtraída. Mas apesar destas alterações, não se deve compreender que o poder dos patriarcas é eliminado, na medida em que os casamentos permanecem sendo negociações. Ainda que as partes que virão a se casar passem a ser mais valorizadas e que as individualidades ganhem em importância, a família ainda organiza estas relações.

Por isso que, em última análise, é a parentela da moça, mais que aos candidatos, que competem aqueles julgamentos e a ‘última palavra’ na matéria. (...) do mesmo modo que as filhas, também os filhos já de maior idade e com autonomia profissionais continuam residindo no lar paterno, dando aos pais alguma satisfação de suas decisões mais sérias ou assumindo-as de acordo com aqueles, sobretudo no tocante ao casamento. (AZEVEDO, 1987: 82)

Esta passagem parece indicar que as mudanças ocorridas no século XIX não impediram a intervenção familiar, pois ela não deixa de se fazer presente. É assim que se processa o casamento em *Dom Casmurro*. No entanto, é perceptível que o poder do proprietário sobre os filhos sofre alterações, tornando-se menos autoritário ou mais difuso. O poder dos patriarcas é reduzido, a violência característica de muitas de suas ações passa a ser cerceada, tanto por poderes públicos, quanto pelo crescimento do autocontrole. A mulher e os filhos se tornam mais livres e o afeto parece se impor, formando a família nuclear (Costa, 1999). Mas se as regras estabelecidas para as relações íntimas são invadidas pelos afetos, não se pode afirmar que a autoridade da família tenha sido eliminada. Como ressalta Freyre (2006b), o poder dos senhores poderosos encontrou meios de se difundir e manter sua atuação de modo mais indireto e menos tangível: é o que nos parece revelar o romance *Dom Casmurro*.

O romance de Machado de Assis fornece informações que nos levam a acreditar na impossibilidade deste tipo de associação mais livre e igualitária na sociedade do século XIX: o fato de o romance não utilizar o afastamento da família como um recurso narrativo e de, diante desta circunstância, o amor sucumbir à autoridade patriarcal, permite mostrar que existe uma incompatibilidade entre relações amorosas e familiares na sociedade brasileira do período. É o distanciamento da família que permite que o amor se desenvolva nos dois primeiros romances e é a presença dela, em *Dom*

*Casmurro*, que impede que o amor se estabeleça. A modernidade produz a crise do sistema patriarcal, mas a autonomia do indivíduo é ambígua, pois embora possa haver desenvolvimento e crise do *self*, não há a possibilidade de haver escolha individualizada. O poder da família, assumindo novas formas na modernidade, se mantém atuante.

Nos três romances ocorrem reformas morais nos protagonistas masculinos. Até mesmo Bentinho sofre alterações, questionando a decisão da mãe em torná-lo padre. Ainda que não declare sua vontade, o jovem procura meios junto a Capitu para se livrar da situação. Mas o romance demonstra também que diante da ascensão do homem, da aquisição do poder como chefe de família, a figura masculina deixa de lado a igualdade e retoma os comportamentos comuns aos patriarcas. É de se considerar o fato de *A Moreninha* e *Senhora* não narrarem a vida dos maridos como detentores da propriedade. Provoca curiosidade imaginar quais seriam os comportamentos de Fernando Seixas depois de saber que é o proprietário de toda a fortuna da esposa, agora que ela lhe passara por testamento todos os seus bens<sup>306</sup>. *Dom Casmurro* narra esta mudança de lugar do homem, revelando as dificuldades que o amor poderia enfrentar em um contexto patriarcal.

Todo o enredo de *Dom Casmurro* enfatiza os efeitos do sistema patriarcal na intimidade e na interioridade dos indivíduos, argumento que não foi trabalhado nas narrativas de Macedo e Alencar porque a família, e não apenas a patriarcal, não é uma personagem na história. Em *Dom Casmurro* surgem as tensões entre os ideais modernos de amor igualitário e a tradicional autoridade patriarcal. Bentinho é um menino rico cujo futuro foi traçado pela mãe e este destino é ser celibatário (Gledson, 1999). O jovem só descobre que a vida religiosa não é seu destino quando o agregado dá indicações de que ele ama. A descoberta do amor dá novos rumos para a sua vida, alterando os limites impostos pela tradição, abrindo possibilidades antes excluídas, como o casamento e a procriação, a continuação da família. Mas, como visto, este casamento só ocorre porque é do interesse da proprietária. Dona Glória não quer ver seu único filho longe dela. O amor por Capitu e a idéia de Escobar são as soluções para seus problemas. A agregada, adotada pela família, cumpre seu papel de servir à proprietária em seus interesses quando se apaixona e casa com Bentinho. Escobar, por sua vez,

---

<sup>306</sup> No final da narrativa, sabemos que Aurélia, em um testamento onde “confessava o imenso amor que tinha ao marido” (ALENCAR, 1995: 215) lhe deixara todos os bens, documento que lavrara imediatamente após seu casamento. Como seria a reação de Seixas aos comportamentos de Aurélia se desde o início soubesse que era seu herdeiro universal?

contribui para a família e é recompensado, pois Bento pede que Dona Glória invista nos “primeiros tentamens comerciais” do amigo. Todas as personagens são instrumentos da proprietária que, no entanto, sai ilesa da acusação de ter quebrado a promessa religiosa e morre como “uma santa”, para Bento.

Na nova família que se forma, Bento se insere em novo contexto, o moderno, representados por Escobar e Capitu. Um mundo moderno que não domina como os dois, o amigo e a esposa. Esta falta de controle é resultado, segundo Venâncio Filho (2000), do despreparo destes homens da elite criados na sociedade brasileira do período, que enfrentam a dissolução do sistema patriarcal e ascensão de novas idéias, mas, ao mesmo tempo, ainda são amparados por aquele sistema patriarcal<sup>307</sup>. É exatamente por ter este suporte que Bento pode retomar, quando acha necessário, os antigos hábitos dos patriarcas. Mas estes hábitos estão reformulados, pois, apesar de exilar a esposa, como também faziam os antigos patriarcas com suas filhas, ele o faz diferentemente, na Suíça, e não em algum convento. O objetivo desta manobra está explicitado no texto: ele quer “enganar a opinião”. Como ressalta Muricy (1988), em “uma sociedade que apressadamente enfeita-se com os véus de recente civilização, é a aparência o que conta”<sup>308</sup>. Talvez não haja personagem mais “fantasiado” do que o Dom Casmurro: como lembram Muricy (1988), Venâncio Filho (2000) e Cardoso (2008), na confusão de personalidades que possui nesta modernidade ambígua, Bento não se reconhece a si mesmo.

*Dom Casmurro* demonstra as dificuldades que os ideais de autonomia e liberdade do indivíduo, de igualdade entre as pessoas e do amor como o sentimento capaz de superar qualquer hierarquia, podem ter na sociedade brasileira. Se parece ser falha a possibilidade de haver igualdade entre homem e mulher dentro do casamento, igualdade proposta em *A Moreninha* e *Senhora*<sup>309</sup>, algumas alterações não deixam de se processar no íntimo, alterações que estão relacionadas às mudanças provocadas pela vinda da Corte para o Brasil. A maior centralização do Estado provoca um maior autocontrole dos impulsos individuais, na medida em que a violência passa a ser direito restrito ao poder público (Elias, 2001). É o que parece revelar o romance de Machado

---

<sup>307</sup> Escobar, não sendo um herdeiro como Bento, deve se adaptar aos novos tempos e se utilizar do raciocínio e do cálculo para ascender socialmente. Bentinho, pela posição em que se encontra, não necessita de tais recursos.

<sup>308</sup> MURICY, 1988: 106.

<sup>309</sup> Não se deve aqui compreender a igualdade a partir da concepção moderna do termo, como aquela proposta pelos ideais da Revolução Francesa, mas como um espaço para manifestação equivalente dos anseios, homem e mulher trabalhando juntos pelo bem maior da família, mas cada um exercendo seus papéis de gênero.

de Assis. Embora proprietário, Bento Santiago, ao supor a traição da mulher, não usa meios de violência direta, como poderiam fazer os antigos senhores de terras. Ainda que imagine matar a mulher e o filho, ele não o faz, pois há um poder maior do que o dele, o do Estado. Ele é um cidadão do Império e parece ter internalizado esta autoridade. Ao invés de matá-los, os exila na Europa e, assim, mantém as aparências.

Mas para Costa (1999), as mudanças que se processam na estrutura do poder do patriarca, são mais profundas. O autor afirma que, como compensação da perda do poder sobre diversos homens e terras, foi concedido ao proprietário o poder sobre a mulher por meio do machismo<sup>310</sup>, pois se a mulher ganha liberdade, não deixa de se submeter ao homem. É a manipulação dos ideais modernos em contexto patriarcal, as mutações do poder do proprietário. A permanência do poder do proprietário não é, como revela o romance *Dom Casmurro*, impedimento para que o amor ocorra, pois o amor se torna um objeto de manipulação. Conjugam-se fatores tradicionais e modernos, pois aos poucos, como indica Costa (1999), o homem é “premiado com um novo tipo de submissão das mulheres, (...) a submissão, pelo amor, ao marido, aos filhos e ao lar”<sup>311</sup>. O romance *Dom Casmurro* parece evidenciar esta passagem: em um primeiro momento, Dona Glória manipula o amor em função de seus interesses de proprietária. Os jovens se casam por causa do desejo de Dona Glória, mas quem recebe “as glórias” pela união é o amor. Alguns anos depois, Bentinho, homem que foi “premiado” com o amor da esposa, recebe ainda o direito de manifestar seu autoritarismo por meio do machismo evidenciados em seu ciúme, desconfiança e no exílio que impõe à mulher:

O homem, expropriado de terras, bens e escravos, [recebeu em] contrapartida (...) o direito de concentrar sobre a mulher toda a carga de dominação antes distribuídas pelo grupo familiar e demais dependentes da propriedade. A esposa passou a ser sua única propriedade privada. De propriedade jurídico-religiosa, a mulher passou a propriedade higiênico-amorosa do homem.” (COSTA, 1999: 252).

O tipo de reforma do indivíduo implementada nos dois primeiros romances não é passível de ser completada em um contexto ainda patriarcal que agora aparece

<sup>310</sup> É relevante ressaltar que Costa atribui não apenas à centralização do Estado esta perda de poder, mas ao trabalho de médicos-higienistas que colocaram seus serviços a favor do Estado e empreenderam uma política higienizadora das famílias, atacando a família extensa, a presença dos escravos no lar, e a autoridade dos pais. Daí a necessidade de compensação. A intervenção dos médicos já tinha sido apontada por Freyre (2006b): o autor destaca que o padre aos poucos, foi substituído pelo médico de família e assim “marcar fase nova na situação da mulher”. Para Freyre, o “médico de família passou a exercer influência considerável sobre a mulher.” (FREYRE, 2006b: 237). Costa demonstra que esta influência do médico não se restringiu à mulher, aos poucos se disseminando por toda a família.

<sup>311</sup> COSTA, 1999: 147.

substituído pelo machismo. Em contexto social em que a autoridade que se impõe ainda é a do homem, a educação social não pode transitar completamente para a mulher, como ocorre em *A Moreninha* e *Senhora*, tendo que possuir, como um intermediário compensatório, o machismo. O século XIX não elimina a autoridade do pai, apenas a altera, tornando-a mais localizada. O amor e a submissão da esposa aparecem como compensatórios para a restrição do poder (Costa, 1999) e é só assim, pela obediência da mulher ao marido, que o amor pode se afirmar em ambiente patriarcal. O amor também cumpre seu papel quando abre caminho para que o jovem amante, um filho subjugado ao proprietário, se case e se torne ele mesmo o chefe de família. É o que ocorre com Bentinho. Ele é o novo patriarca para quem o amor possibilitou a ascensão na hierarquia e que espera poder manipular este amor posteriormente. Bento é um modelo de proprietário mais próximo do machismo indicado por Costa (1999), na medida em que perdeu o domínio sobre diversos homens e terras e controla apenas os familiares do núcleo<sup>312</sup>.

A codificação do amor, em nossa sociedade, não aparece concluída no século XIX, período analisado neste trabalho, pois a autonomia do sentimento não ocorre. O amor na sociedade brasileira, diferentemente daquilo que ocorre na sociedade europeia e, em especial, na França, fonte das principais influências ideológicas do Brasil, não se basta a si mesmo como justificativa para o estabelecimento e manutenção das relações afetivas, necessitando prestar contas com a instituição familiar e o poder do homem que, ainda que se alterem em suas formas, se nuclearizando e se reduzindo, respectivamente, permanecem sendo dois poderosos alicerces da sociedade oitocentista. A sociedade brasileira não é a sociedade do amor autônomo, mas a do amor subjugado ao poder do homem.

Volobuef (1999) afirma que o amor é uma proposta de um movimento que se esforçou em traçar novos rumos para a sociedade que se constituía. As críticas eram mais ao autoritarismo patriarcal do que à família em si, ainda que ambas estivessem intimamente relacionadas. Daí os problemas em sugerir modificações, pois desconectar estes fatores gerava tensões profundas nas narrativas, que tinham que apelar para o

---

<sup>312</sup> Embora Bentinho seja mais rico que Escobar e que ele tenha prestado favores ao amigo, ele não pode, como faziam os proprietários na Colônia, controlá-lo. Na sociedade moderna, Bentinho só controla sua família. No entanto, nem este núcleo parece estar sob seu domínio. Este completo descontrole sobre aqueles que estão ao seu redor pode justificar o fato de Bento acusar o amigo e Capitu de traição e de imaginar que a esposa de Escobar, Sancha, o deseja: foi esta a forma encontrada por Bento para aproximar todos de sua pessoa, fazendo com que ele se tornasse, pelo menos para si mesmo, o centro das atenções.

desaparecimento quase total das figuras de autoridade a fim de poder indicar um novo padrão de família que se fundamentava no amor entre os esposos e na reorientação do homem para o lar amoroso. Mas a modernização que se processou na sociedade brasileira se caracteriza pela manutenção do poder do proprietário e do pai, como demonstrou Freyre (2006b). Os filhos que se formavam bacharéis reproduziam os valores da antiga família patriarcal, ainda que imbuídos dos ideais provenientes da Europa. Dentro de uma sociedade que ainda dependia largamente dos senhores de terras, estas noções modernas disseminadas pelos romances tinham que lidar com os padrões patriarcais, padrões diversos daqueles do contexto do qual provinham (Schwarz, 2000). Tradição e modernidade se confundiram e os ideais de amor romantizado que inspiraram os romancistas tiveram que conviver com o poder remanescente dos patriarcas. Desta forma, pode haver amor, mas apenas se a esposa se submeter à vontade do marido e, muitas vezes, tal submissão não basta, como se deu com Capitu. Bento era um advogado de sucesso, mas confuso com relação aos seus impulsos<sup>313</sup>, pois ainda convivia com a disseminada concepção de que quem manda é o proprietário e, se ele for homem, possui ainda mais direitos. A confusão não deixa de existir, pois é visível que amor e dominação se entrelaçam em sua relação com Capitu, como a modernidade e a tradição dentro dele. Talvez *Dom Casmurro* tenha sido o único romance, dentre os três aqui analisados, que efetivamente pagou seu “tributo à família”.

---

<sup>313</sup> Bento não controla seus ciúmes porque é respaldado pelo sistema patriarcal (Venâncio Filho, 2000), mas não mata a esposa ou Ezequiel, o que demonstra os limites do arbítrio.

## **Considerações finais**

Nesta dissertação, busquei compreender, por meio da análise dos romances *A Moreninha* (1844) de Joaquim Manuel de Macedo, *Senhora* (1875) de José de Alencar e *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis, como as relações amorosas foram codificadas na sociedade brasileira do século XIX. Analisei e comparei as concepções e comportamentos relacionados ao amor e à vida íntima presente nestas narrativas, visando refletir sobre as relações entre o amor romântico e a sociedade brasileira patriarcal do período que, caracterizada pelo familismo, vivenciava profundas alterações em sua estrutura.

A dissertação buscou entender como as personagens se comportam em suas relações amorosas, como agem nas situações amorosas, suas práticas, mas também analisar as representações sobre o amor, o modo como o sentimento e as ações amorosas são concebidas. Estes comportamentos e representações foram relacionados aos ideais de amor romântico oriundos do contexto europeu. Ao analisar as narrativas, foi possível perceber que algumas das noções de vida íntima associadas ao movimento romântico europeu - especialmente a compreensão do amor e do casamento como uma escolha autônoma do parceiro amoroso, decisão que é tomada pelo indivíduo sem a participação de pessoas externas à relação - são recriadas nos romances. As três narrativas apresentam casais cuja decisão sobre o casamento não é feita por meio de um arranjo ou negociação familiar. No entanto, outros interesses além do amor mútuo entre as partes surgem como razão para a efetivação da união e são estes interesses externos que provocam as crises nos relacionamentos.

A sociedade brasileira oitocentista atravessou mudanças profundas em sua estrutura, relacionadas à modernização que se processou durante o século XIX. Ainda que tenha se modificado, a organização patriarcal permaneceu atuante. Este poder se manifestava, dentre outras formas, nas decisões sobre a vida dos dependentes do patriarca, de modo que as resoluções sobre as alianças matrimoniais seguiam os anseios do chefe da família. As vontades das partes diretamente envolvidas na relação, por sua vez, não eram consideradas no momento da decisão.

Esta estrutura predominou ainda no século XIX, momento em que o romance brasileiro iniciou seu desenvolvimento. As análises dos romances revelaram, contudo, a afirmação de formas de relação distintas deste modelo de intervenção familiar no

relacionamento amoroso. Um levantamento dos comportamentos e representações associados ao amor e às relações íntimas foi desenvolvido a partir da análise das vozes no romance, de modo a desenhar um mapa das concepções sobre o sentimento. Nas três narrativas, o amor apareceu em seu processo de desenvolvimento, sendo que em *Dom Casmurro*, adicionou-se a possibilidade do amor feliz da juventude não terminar na união eterna do casal. O final da história não está baseado na idéia, existente nos romances de Macedo e Alencar, de que os pares serão “felizes para sempre”. *Dom Casmurro* revelou ainda algumas das possíveis tensões que se apresentam à vida íntima, como o ciúme e a desconfiança.

A análise dos textos se preocupou com a posição daqueles que têm propriedade sobre o discurso, pois é fundamental conhecer o lugar de cada personagem na narrativa. Quando desejamos saber sobre o amor, devemos-nos perguntar quem é o falante a fim de saber qual é a possível intenção da narrativa, na medida em que a autoridade de uma personagem influi na percepção do leitor. A relação que o narrador estabelece com as personagens é fundamental, especialmente em função da autoridade que esta voz possui nas narrativas.

O modo como os narradores se posicionaram nos textos foi fundamental para se conhecer o amor em cada um dos romances e este posicionamento revelou três modelos diferentes. Em *A Moreninha*, temos um narrador externo que conta a história predominantemente por meio do olhar de Augusto, é sensível às sensações do rapaz, mas não necessariamente concorda com ele no que se referem as suas concepções sobre vida íntima e seus comportamentos com as mulheres. O narrador tem noções particulares sobre o sentimento que se identificam com as concepções da protagonista Carolina. No entanto, o fato de a narrativa salientar o desenvolvimento do amor do rapaz é expressivo. Por que o romance não tratou do amor de Carolina? Como foi possível perceber a partir das análises, a moça não precisava, como o rapaz, de um corretivo em suas condutas. Carolina, apesar de o amor ser uma novidade para ela, já sabe ser fiel. A escolha do autor parece querer sugerir que um homem pode também ser uma vítima do amor.

O narrador de *Senhora* também é externo, mas ele claramente compartilha das idéias da protagonista e é sensível aos seus sentimentos. Deve-se ressaltar, entretanto, que ainda que explique a situação de Aurélia e que compreenda suas atitudes, o narrador assume que não pode entender profundamente a moça, posto que considera o coração da

mulher um mistério não explicável. Mas a simpatia por Aurélia revela a preferência pelo tipo de amor da moça em detrimento daquele manifestado por seu amado: amor que o narrador pode explicar, mas não compreende, ou melhor, não aceita e considera incorreto, ainda que seja este o modo de se comportar na sociedade da época: o galanteador.

*Dom Casmurro* é narrado por uma das personagens. No entanto, trata-se do protagonista relembando sua infância. Ele não é a mesma pessoa do passado e concebe os fatos ocorridos a partir de um ponto de vista novo, adulto, distinto daquele que tinha. Se, quando jovem, Bentinho olha para o passado e compreende os momentos que tivera com Capitu como uma história de amor, o velho Bento Santiago reconstrói suas memórias e conta a vida das pessoas que estavam a seu redor a partir de uma leitura particular. O que se deve ter em mente é que, assim como um narrador externo, Bentinho se posiciona na história, emitindo e omitindo fatos e opiniões. Mas, distinto de um narrador externo, não lhe é evidente quais são as sensações das outras personagens: ele apenas as imagina. Em certo momento, considera que a Prima Justina revive as próprias sensações de moça por meio de seu (de Bentinho) relacionamento amoroso com Capitu. O mesmo acontece quando entende que Escobar está ressentido por não ter uma esposa como Capitu. Não é sem razão que a dúvida sobre a infidelidade de Capitu permanece, pois ela não tem voz e tudo o que sente e o que nos é relatado são as percepções que Bentinho - um marido que se julga traído - tem sobre as ações e sentimentos da esposa. Como ressalta Caldwell (1960), Bento Santiago é Otelo e Iago ao mesmo tempo. Deve-se ressaltar ainda que se, por um lado, é costumeiro dar credibilidade ao narrador, é ainda mais comum que confiemos em um narrador em primeira pessoa, pois ele está contando fatos “que viveu” e não uma história recebida, como acontece com o narrador em *Senhora*, ou claramente ficcionais, como salienta o autor de *A Moreninha*. Como aponta Bal (1997), somos levados a duvidar especialmente deste tipo de narrador, pois ele tem menos pretensões de objetividade do que um narrador onipresente.

Quando lemos as descrições de *Dom Casmurro* devemos lembrar que, ainda que ele esteja certo de que só diz verdades, são narradas suas percepções sobre as visões dos outros. Trata-se do Bento Santiago maduro concebendo sobre os sentimentos de Capitu ou de sua mãe na época de sua infância. Todas as opiniões sobre o amor são interpretações deste olhar, a autoridade é apenas dele e tal fato é de grande importância. Bentinho declara: “Deste modo, viverei o que vivi”, passagem que sinaliza que a versão

da história narrada corresponde às lembranças do narrador. Outras observações do narrador sobre a literatura destacam como os posicionamentos na obra são enviesados. Primeiramente, remete a Montaigne: “Eu confessarei tudo o que importar à minha história”. “Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que *me vai lembrando e convindo* à construção ou reconstrução de mim mesmo”. Bento reconhece ainda sua falha seletiva de memória e enfatiza sua preferência por livros omissos, pois nestes “tudo se pode meter”. Nas reflexões que aqui realizei, o lugar das personagens, sua capacidade persuasiva, foram elementos fundamentais para a análise, pois associadas às características das mesmas – São bons? Aproveitadores? Justos? – revelaram quais concepções sobre o amor deveriam ou não ser consideradas.

As discussões sobre o sentimento foram iniciadas com análises sobre as concepções de amor dominantes. Esta noção não deve ser compreendida como “disseminada” ou “comum”, mas como a visão de amor “preferida”, aquela que é considerada correta na narrativa. Ainda que as discussões em todos os textos se localizem em torno do favorecimento das relações íntimas baseadas no amor, a maneira como o sentimento surge em cada um dos romances é diferente. Em *A Moreninha* aparece com um caráter mágico, desconhecido e de efeitos inesperados. O romance dá origem ao “mito sentimental” brasileiro (Candido, 2006) ao associar as histórias de Augusto e Carolina com a de indígenas que teriam vivido na ilha séculos antes. O sentimento aparece descolado dos protagonistas, posto que, embora sintam seus efeitos, não o entendem. O modo como o amor surge, pouco interiorizado, pode ser consequência do fato de as personagens não possuírem um íntimo desenvolvido, não havendo, no romance, uma preocupação em detalhar este espaço de subjetividade, o que justificaria a exterioridade do amor que, não sendo compreensível, mais parece se apossar dos indivíduos. A protagonista de *Senhora*, Aurélia Camargo, possui um amor distinto, próprio das almas sensíveis ao sentimento, pois o amor é parte dela, está dentro dela. A noção de íntimo fica melhor definida, sendo perceptível a mudança de *status* do amor que, para se manifestar, necessita, principalmente, do ideal que está dentro dos indivíduos. Do exterior espera apenas um estímulo, estímulo decorrente do reconhecimento do objeto de amor. O amor é constituído dentro da pessoa que ama: ele pertence ao amante e é estimulado a florescer quando encontra o amado, sendo que este último alimenta o ideal do amante, passando a existir dentro dele. Mas, principalmente, o amor faz com que os amantes se tornem iguais. O amor de Bento, personagem-

narradora de *Dom Casmurro*, Ihe é um completo desconhecido, embora já aconteça para ele. Sua relação de amor com Capitu é uma relação que ele não compreendia até ser denunciado a si mesmo pelo agregado José Dias. O amor revela outra faceta, pois se apresenta como passível de codificação, na medida em que Bentinho consegue reinscrever sob a semântica do sentimento, após a declaração do agregado, todo seu passado com a moça - e aqui finalmente uma individualização se revela em um definido – ainda que confuso – íntimo. O romance mostra que o amor, em contexto patriarcal, só se desenvolve se estiver submetido ao desejo do patriarca. *Dom Casmurro* antecipa algumas das reflexões que foram desenvolvidas no século XX sobre a sociedade brasileira, revelando que não há, na sociedade patriarcal, indivíduos autônomos. O romance evidencia que, com a modernização da sociedade brasileira, o poder patriarcal não desaparece, mas que ocorre uma “acomodação” (FREYRE, 2006b) entre elementos tradicionais, como a autoridade do proprietário, e elementos modernos, como o amor.

Estas observações permitem perceber que o amor surge de diferentes maneiras durante o período analisado, mudança que também está relacionada com a alteração da constituição das personagens que, aos poucos, têm sua esfera do íntimo mais definida. As observações demonstram ainda um processo de interiorização do amor, pois ele deixa de ser uma espécie de entidade mística que se apossa dos seus escolhidos para se tornar uma criação altamente particularizada de uma personagem cada vez mais individualizada e que muito se distancia dos tipos caracterizados que encontramos no romance de Macedo.

Como é característico da narrativa romanesca, algumas (ou muitas) dificuldades interferem na felicidade do casal, impedindo que o desejo de estarem juntos seja logo alcançado. Estes impedimentos são de fundamental importância para se compreender o perfil de amor que se quer apresentar, na medida em que ajudam a definir o próprio amor. As três narrativas apontam como defeitos do amor a falta – ainda que momentânea – de virtude nos amantes e as relações baseadas em interesses que não o próprio amor. Proveniente de personagens diferentemente posicionadas nos romances, as opiniões acerca das relações íntimas parecem querer afirmar a validade das ligações fundamentadas no amor mútuo entre amantes qualificados. Em *A Moreninha*, desenha-se uma codificação cujo parâmetro é a inconstância, comportamento que se revela na libertinagem para os homens e na ânsia pelo matrimônio para as mulheres. *Senhora* lembra o problema do desinteresse pela pessoa ou pelo amor na condução da relação afetiva, elementos que seriam desvalorizados ante o interesse pelo dinheiro,

representado pelo dote e pelo valor social que o pretendente tem no mercado matrimonial. Já *Dom Casmurro* menciona menos diretamente a possibilidade de um casamento baseado em interesse quando abre margem à provável infidelidade de Capitu que, ao trair Bentinho, revelaria que seu casamento com o rapaz não foi por amor, mas talvez por anseios de ascensão social; aborda ainda o fracasso do amor quando outros fins - como o desejo de que o amante se submeta ao amado, a hierarquização no interior da relação amorosa -, têm mais peso do que o sentimento. Percebe-se, deste modo, que freqüentemente problematizaram-se, no período abordado, a falta de virtude e as relações sem amor ou onde ele não é considerado o mais importante, ainda que esta seja a semântica corrente.

Como conseqüência ou parte daquele processo de individualização, os obstáculos enfrentados pelo amor vão se tornando também mais particularizados, de tal modo que em *Dom Casmurro* não há discussões explícitas sobre a moral da sociedade, as críticas sendo direcionadas aos indivíduos/personagens. Não se deve entender, contudo, que, nos outros romances, as acusações não sejam direcionadas a personagens particulares, mas estabelece-se uma relação contínua entre estes comportamentos e uma ética comum ao grupo, seja às mulheres ou aos rapazes, seja à sociedade como um todo. Em *Dom Casmurro* surge ainda a família com toda a sua influência, outro tema fundamental para a dissertação. A sociedade brasileira, durante muitos séculos, teve na família sua principal instituição social. Sua participação se estende às relações amorosas e conjugais dos membros que a compunham e os interesses do grupo eram mais importantes do que os anseios do casal (Del Priore, 2005). Os três romances discutem a presença da família e a intervenção da mesma na vida dos indivíduos. No entanto, a diferença no tratamento é nítida. *A Moreninha* e *Senhora* deixam em segundo plano a relação dos amantes com a parentela, construindo narrativas onde pais e demais parentes estão afastados das decisões do casal. *Dom Casmurro*, entretanto, centraliza-se na família, ressaltando o peso da autoridade da mesma na vida íntima das personagens. Sem a figura paterna presente, pois o pai de Bentinho é falecido, a influência do poder patriarcal ainda se faz sentir, revelando-se disseminado entre os membros da família (Gledson, 1999). Aparentemente, é quando a forma romance alcança sua maturidade no Brasil que encontramos um esforço em discutir mais a fundo os efeitos da instituição sobre a vida dos indivíduos e, paralelamente, em discutir o processo de individualização em si. À medida que a forma evolui e esta individualidade e psicologização se aperfeiçoam, o amor, como elemento fundamental das relações conjugais entre homens

e mulheres, tem sua validade questionada pelos obstáculos que surgem na narrativa, impedimentos que têm na família seu representante principal. Desta maneira, há uma conexão entre o desenvolvimento do romance como forma - especialmente no que se refere às mudanças nos recursos e possibilidades narrativas e constituição das personagens – e o entendimento que os textos fornecem sobre o amor, a família e a intimidade.

*A Moreninha* apresenta uma relação onde o amor entre os protagonistas não sofre intervenções de figuras de autoridade. A interferência ocorre apenas após a certeza, por parte do casal, de que o amor é mútuo e, para eles, a verdade deste sentimento é suficiente para a relação. A autonomia da decisão faz com que não se importem com a vontade da família. O único impedimento enfrentado pelo casal é o comportamento volúvel do jovem Augusto. Ademais, a narrativa afasta as figuras de autoridade, pois a única parente de Carolina que pode representar este papel, a avó da jovem, é uma senhora afetuosa, para quem a felicidade da neta importa mais do que seus interesses que, como proprietária, poderia exigir. O pai do rapaz, por outro lado, só aparece no fim da narrativa, personagem que, embora seja um obstáculo à relação, sucumbe diante de uma outra forma de amor, o afeto entre pai e filho. Deste modo, o amor romântico – forma de afeto onde se privilegiam os desejos do casal -, só pode se desenvolver, de acordo com a história, quando a família é afastada ou quando a autoridade do pai é desvalorizada e considerada menos importante do que seu amor pelo filho.

Esta concepção das relações amorosas presente no romance de Macedo contrasta com as concepções sobre a sociedade brasileira do século XIX, onde é comum encontrar menções ao peso do interesse e da vontade do chefe da família. *Senhora*, ainda que com diferenças fundamentais, segue caminho similar ao do romance *A Moreninha* no que concerne ao tratamento dado à família. Ambos os protagonistas são órfãos de pai e a mãe de Seixas não exerce qualquer tipo de autoridade sobre ele. No entanto, a forma romance está mais desenvolvida e esta maturidade permite que novos obstáculos sejam criados, o amor sendo obrigado a enfrentar o interesse financeiro. A negociação dos casamentos era comum na sociedade patriarcal brasileira, pois o matrimônio era uma forma de ampliar o poder e a riqueza dos patriarcas. Esta forma de organizar as relações amorosas e a exagerada valorização do dinheiro são criticadas no romance de Alencar, seja na acusação do mercado matrimonial em que estão inseridos os protagonistas ou na crítica dos comportamentos de Seixas, que prefere se casar motivado pelo dinheiro,

dispensando o amor verdadeiro de Aurélia. Deste modo, ainda que sem remeter diretamente aos patriarcas, o próprio sistema patriarcal é acusado, na medida em que este sistema estimulava as relações interessadas. É importante ressaltar que fazer críticas ao sistema patriarcal é distinto de criticar o casamento e a instituição familiar, instituições que permanecem reproduzidas, ainda que diferenciadas do modelo patriarcal, no romance. Ao afastar a família dos protagonistas e criar espaço para que eles tomem decisões de modo autônomo sobre suas vidas, o romance acusa o modo autoritário com que se estabelecem as relações até aquele momento, de forma que é possível afirmar que o amor romântico, as relações fundamentadas no afeto e a família nuclearizada estão sendo ensaiados no romance e que estes elementos aparecem como um modo alternativo de realizar os casamentos. A autoridade do chefe patriarcal é remetida ao passado, pois é percebida como um tipo de atitude característica das gerações anteriores àquela de Aurélia Camargo e Fernando Seixas. Assim, pode-se afirmar que *A Moreninha* e *Senhora* se utilizam de um recurso estético para permitir o livre desenvolvimento do amor: a ausência da família.

Desta forma, menos do que uma impropriedade temática (Schwarz, 2000), a autonomia que as protagonistas têm em suas decisões sobre as relações amorosas pode ser considerada, em *A Moreninha* e em *Senhora*, como um esforço para delinear novos modelos de relação afetiva, distinto daquele comum ou preponderante nas classes mais altas. Mas ainda que proponham esta forma alternativa de união, estas narrativas, ao retirar a família das histórias e não discutir seu papel na sociedade brasileira e na vida íntima, não resolvem a tensão existente entre a decisão autônoma dos indivíduos sobre sua vida amorosa e conjugal - a proposta romântica -, e a autoridade familiar própria ao contexto patriarcal.

*Dom Casmurro* dá indicações de que este problema não é, até aquele momento, passível de resolução. Quando a família está presente e armada de seus instrumentos de autoridade e persuasão, o amor pode até existir, mas ele está impregnado pelas pressões do grupo e pelos interesses do proprietário. Ainda que o objetivo do casamento mediado pelo proprietário não seja a manutenção ou ampliação do poder e riqueza, ele é uma forma de realizar os interesses do chefe da família. A concepção presente no romance de Machado de Assis demonstra que o amor entre as partes não é suficiente para a manutenção da relação, pois não existe, em ambiente patriarcal, a igualdade necessária ao desenvolvimento pleno do amor romantizado. Liberdade e igualdade só se revelam conjugados, nos romances analisados, quando não há a presença do interesse e da

autoridade da família. Quando a família não é afastada, o amor só ocorre porque é vontade do proprietário que, do mesmo modo que pode garantir que o amor exista e que a união se dê, pode destruir a relação em decorrência desta mesma autoridade. No caso de Bentinho e Capitu, o descontrole representado pelo ciúme extermina os vestígios da ambígua igualdade que havia sido estabelecida na juventude.

Ao recriar, no romance *Dom Casmurro*, a influência da autoridade patriarcal sobre a vida íntima, Machado de Assis empreende uma crítica aos ideais modernos que eram propagados na sociedade oitocentista e que foram utilizados pelos romances que o antecederam, como é o caso de *A Moreninha* e *Senhora*. O romance revela que não bastam ideais modernos de amor, liberdade e igualdade para que haja modernidade efetivamente. É preciso mais e Machado de Assis não parece ter, como Macedo e Alencar, respostas para esta equação. Na realidade, não é possível afirmar se ele buscava estas respostas, ou se ele apenas considerava que o amor não era suficiente para enfrentar o peso da instituição familiar. *A Moreninha* e *Senhora* oferecem novas possibilidades para os relacionamentos entre homem e mulher e mostram que o amor pode lidar com problemas como a volubilidade, seja ela em função do difuso desejo masculino ou do interesse financeiro. No entanto, limitam-se a criticar a autoridade familiar, sem fornecer respostas aos leitores que vivenciavam as tensões entre o amor romântico e o sistema patriarcal. É por isso que se utilizam de um recurso estético como a quase total orfandade de todos os protagonistas a fim de possibilitar que o amor entre o casal ocorra livremente. *Dom Casmurro* parece ser mais cético ao mostrar que só há autonomia verdadeira para os proprietários, pois apenas eles têm a liberdade de manipular os ideais românticos modernos - e qualquer outro ideal -, de acordo com sua vontade.

O que é possível perceber é que esta vontade se adapta aos novos tempos, pois se mantém, com alterações, em uma sociedade que reduz o poder destes proprietários. Mas a autoridade e o descontrole encontram meios de se manifestar dentro destas condições, como exemplifica o caso do ciúme de Bentinho. Se o governo se centraliza e a justiça pública se afirma tentando reduzir o poder dos patriarcas, um proprietário “à moderna” participa deste novo mundo, se tornando, como faz Bentinho, um advogado, conhecendo e manipulando as leis que deveriam limitar seu poder e permanecendo, desta forma, apoiado pelo sistema patriarcal que cada um dos proprietários sintonizado com a modernidade ajuda a reproduzir e manter.

A codificação da vida íntima que se desenha nestes romances demonstra que o amor romantizado, que se basta a si mesmo como justifica para o estabelecimento das relações íntimas, é ensaiado nas narrativas e aparece como uma possibilidade para a semântica do período. No entanto, até aquele momento, este amor parece não responder às demandas do sistema patriarcal que, na sociedade brasileira, exige que seu poder seja respeitado ou que, como se dá no caso de Dona Glória, determina que compensações se apresentem como uma contrapartida pela aceitação do sentimento. Deste modo, a codificação da vida íntima que se estabelece no século XIX, representada nos romances analisados, não é a do amor autônomo, liberto dos laços sociais, fundamentado apenas no desejo dos indivíduos, mas a do amor balizado, que se desenvolve pressionado, intermediado e limitado pelo interesse do proprietário, deste chefe que se utiliza dos meios necessários, sejam eles claramente autoritários ou não, para fazer sua vontade ser obedecida e realizada.

## **Referência Bibliográficas**

- ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1995;
- \_\_\_\_\_. *Como e porque sou romancista*. Biblioteca Virtual do Estudante de \_\_\_\_\_ língua Portuguesa, 2005. Link: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/content/view/full/1857>;
- ALENCASTRO, Luis Felipe de. “Vida privada e ordem privada no Império”. In: ALENCASTRO, Luis Felipe de (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das letras, 2001;
- AUGUSTI, Valéria. *O romance como guia de conduta: “A Moreninha” e “Os Dois Amores”*. Campinas, 1998. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Estudos da Linguagem/IE - São Paulo, UNICAMP, 1998;
- AZEVEDO, Thales de. *As regras do namoro à antiga*. Coleção Ensaaios, nº. 118. São Paulo: Ática, 1986;
- BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1997;
- BENDIX, R. *Construção nacional e cidadania*. São Paulo: EDUSP, 1996;
- CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro*. Berkeley: University of California, 1960;
- CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001;
- CANDIDO, Antonio. “The Brazilian Family”. In: SMITH, T. Lynn & MARCHANT, Alexander (Eds.). *Brazil: portrait of half a continent*. New York: Dryden Press, 1951;
- \_\_\_\_\_. “Dialética da Malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a;
- \_\_\_\_\_. “Esquema Machado de Assis”. In: *Vários Escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro Sobre Azul, 2004b;
- \_\_\_\_\_. *Formação da Literatura brasileira: momentos Decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006;
- CARDOSO, André. C. de Almeida. “Children Playing by the Sea”, “The Price of a Happy Ending”, “Undertow”. New York: Tese (Departament of Comparative Literature) – New York University, a ser defendida em 2008. Mimeo;
- COSTA, Jurandir Freire. “Utopia sexual, utopia amorosa” e “Sobre a gramática do amor romântico”. In: *Sem Fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Ordem Médica e Norma Familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999;
- COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978;
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro/Niterói: Livraria José Olympio/UFF, 1986;
- CULLER, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford University Press/USA, 2000;
- DARNTON, Robert. “Apresentação”. In: *O grande Massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1996;
- DEL PRIORE, Mary. “Ritos da vida privada”. In: MELLO E SOUZA, Laura de (Org.). *História da Vida Privada no Brasil: Cotidiano e vida privada na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001;
- \_\_\_\_\_. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005;

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: formação do Estado e civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993;

\_\_\_\_\_. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001;

FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004;

FALBEL, Nachman. *Fundamentos Históricos do Romantismo*. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

FREYRE, Gilberto. “José de Alencar”. In: *Os cadernos de cultura*. Rio de Janeiro: MEC/Departamento Imprensa Nacional, 1952;

\_\_\_\_\_. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Global, 2006a;

\_\_\_\_\_. *Sobrados & Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro: Global, 2006b;

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: Impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999;

GUINSBURG, J. *Romantismo, Historicismo e História*. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

HEILBORN, Maria Luiza. *Dois é par: Gênero e identidade sexual em contexto igualitário*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004;

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995;

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996;

\_\_\_\_\_. *A Leitura rarefeita: Leitura e livro no Brasil*. São Paulo: Ática, 2002;

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e Literatura*. São Paulo: Editora Nacional/EDUSP, 1967;

LUHMANN, Niklas. *O amor como paixão: para a codificação da intimidade*. Lisboa: DIFEL/ Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1991;

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*. Rio de Janeiro: Ática, 2003;

MACHADO, Elizabeth C. Menezes. *As relações afetivas em Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 1993. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas – Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993;

MACHADO DE ASSIS, J. M.. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 2000;

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Volumes 1-4. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1977-8;

MACFARLANE, Alan. *História do Casamento e do amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990;

MELLO, Evaldo Cabral de. “O fim das casas-grandes”. In: ALENCASTRO, Luis Felipe de (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das letras, 2001;

MEYER, Marlyse. *Folhetim: Uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996;

MORAES, Vera L. A. de. *Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amoroso em José de Alencar*. Fortaleza: Editora da UFC, 2005;

MÜCKE, Dorothea E. von. *Virtue and the Veil of Illusion: Generic Innovation and the Pedagogical Project in Eighteenth-Century Literature*. Stanford: Stanford University Press, 1991;

MURICY, Kátia. *A Razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988;

OLIVEIRA VIANA, F. J. *Populações meridionais do Brasil – Volume 1*. Belo Horizonte: Itatiaia/ Niterói: EdUFF, 1987;

PENA, Maria Valéria J. “As moças de José de Alencar”. In: *Ciência Hoje*, Volume 9, Número 49, Dezembro/1988;

PEREIRA, Astrojildo. *Interpretações*. Rio de Janeiro: Edição da livraria-editora Casa do Estudante Brasileiro, 1944;

PLATÃO. *Banquete ou Do Amor*. São Paulo: Difel, 1986;

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. São Paulo, Ed. Alfa-Omega, 1976;

RIBEIRO, José A. Pereira. *O universo romântico de Joaquim Manuel de Macedo*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1987;

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos romancistas*. São Paulo: Edusp, 1995;

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003;

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julia ou a Nova Heloísa: carta de dois amantes habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes*. São Paulo: Hucitec/Campinas: Editora da UNICAMP, 1994;

SCHWARCZ, Lília M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007;

SCHWARZ, Roberto. “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”. In: *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997;

\_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2000;

SEIXAS, Hélio de. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial/Editora da Universidade de São Paulo, 2004;

SILVA, Terezinha V. Z. “Mulheres, cultura e Literatura Brasileira”. In: *Ipotesi – revista de estudos literários – Volume 2, nº2, Jul-Dez, 1998*;

SIMMEL, Georg. *Filosofia do Amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2006;

VENANCIO FILHO, Paulo. *Primos entre si: temas em Proust e Machado de Assis*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2000;

VIVEIROS DE CASTRO, E. e BENZAQUEN DE ARAUJO, R. “Romeu e Julieta e a Origem do Estado”. In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade: Ensaio de Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977;

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999;

WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)