



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI**  
**CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS - CSHNB**  
**COORDENAÇÃO DO CURSO DE LETRAS**  
**GRADUAÇÃO EM LETRAS/PORTUGUÊS**

**ISAQUE PEREIRA GONÇALVES**

**AS PROTAGONISTAS DOS SALÕES E DOS CORAÇÕES: OS RECURSOS UTILIZADOS  
POR JOSÉ DE ALENCAR NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO PARA A IDEALIZAÇÃO DA  
HEROÍNA ROMÂNTICA EM *LUCÍOLA, DIVA E SENHORA***

**PICOS**

**2022**

**ISAQUE PEREIRA GONÇALVES**

**AS PROTAGONISTAS DOS SALÕES E DOS CORAÇÕES: OS  
RECURSOS UTILIZADOS POR JOSÉ DE ALENCAR NO PROCESSO  
DE CONSTRUÇÃO PARA A IDEALIZAÇÃO DA HEROÍNA  
ROMÂNTICA EM *LUCÍOLA, DIVA E SENHORA***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Letras – Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Piauí, Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, como requisito para obtenção do título de Licenciada em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Cristiane Feitosa Pinheiro.

**PICOS**

**2022**

# AS PROTAGONISTAS DOS SALÕES E DOS CORAÇÕES: OS RECURSOS UTILIZADOS POR JOSÉ DE ALENCAR NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO PARA A IDEALIZAÇÃO DA HEROÍNA ROMÂNTICA EM *LUCÍOLA*, *DIVA* E *SENHORA*<sup>1</sup>

Isaque Pereira Gonçalves<sup>2</sup>  
Cristiane Feitosa Pinheiro<sup>3</sup>

**RESUMO:** Investigou-se o processo de construção de três heroínas românticas, as personagens centrais de *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, obras de José de Alencar. Objetivou-se, de forma geral, analisar o processo de construção das protagonistas femininas Lúcia, Emília e Aurélia, nos romances *Lucíola*, *Diva* e *Senhora* e, especificamente, apresentar o significado dos títulos dos três romances analisados e sua relação com a personalidade das heroínas; explicar a construção das três heroínas românticas a partir do ponto de vista dos narradores; identificar nas obras analisadas as principais dificuldades e/ou dramas enfrentados pelas heroínas e seus impactos no processo de construção; e, expor a teia de relações definidoras do perfil das protagonistas e sua relação com os pares românticos. Para isso, utilizou-se como metodologia a pesquisa bibliográfica com abordagem qualitativa, por meio da qual se selecionou os trechos pertinentes à análise, construindo seus diálogos com a teoria e crítica literária. Assim, adotou-se os aportes teóricos de Bosi (2017), Brait (2017), Genette (2009), Moisés (2007), Ribeiro (1996), dentre outros. Nesse sentido, foi possível constatar a similaridade de construção das heroínas românticas analisadas, que são elaboradas e destacadas nas narrativas através dos mesmos recursos empregados pelo romancista, sendo eles: o título, posição dos narradores, obstáculos das narrativas e teia de relações.

**PALAVRAS-CHAVE:** José de Alencar; Heroínas românticas; Personagem.

## 1 INTRODUÇÃO

Versando sobre as particularidades envolvidas na construção e elaboração de uma protagonista romântica, a presente pesquisa traz uma análise das variadas facetas e aspectos que fazem com que Lúcia, Emília e Aurélia, personagens centrais dos romances *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), sejam apresentadas ao leitor como personagens românticas idealizadas, deixando no plano de fundo as personalidades coadjuvantes.

A relevância de tal discussão reside nos questionamentos acerca da elaboração de uma personagem, nos objetivos que norteiam determinado autor a construir personalidades notáveis que se sobressaem às demais, na forma como a estética literária e suas características moldam essa construção encaixando na elaboração do autor a grande peça central com as pequenas pecinhas que formam como em um quebra-cabeça o romance. É sobre a importância de perceber que a criação literária não é realizada aleatoriamente, mas dotada de planejamento e intencionalidade.

---

<sup>1</sup> Artigo Apresentado à Disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso II, UFPI (CSHNB).

<sup>2</sup> Graduando em Letras – Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa, UFPI (CSHNB).

<sup>3</sup> Doutora e Mestre em Educação (UFPI) e Professora do Curso de Letras, UFPI (CSHNB)

O estudo apresentado justifica-se também por sua relevância ao arsenal de pesquisas desenvolvidas no campo dos estudos literários, pela proposta de uma análise abrangente, na qual estão inseridos três romances urbanos de Alencar, sendo eles *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, nos quais se constata os aspectos que possibilitam a construção idealizada das heroínas, sendo a reunião de uma quantidade considerável de análises pertinentes em uma só pesquisa, além de um *corpus* amplo, no qual foram aplicadas as discussões analíticas propostas para a obtenção dos resultados.

Nessa perspectiva, objetivou-se, de forma geral, analisar o processo de construção das protagonistas femininas Lúcia, Emília e Aurélia, nos romances *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, de José de Alencar. E, especificamente, apresentar o significado dos títulos dos três romances analisados e sua relação com a personalidade das heroínas; explicar a construção das três heroínas românticas a partir do ponto de vista dos narradores; identificar nas obras analisadas as principais dificuldades e/ou dramas enfrentados pelas heroínas e seus impactos no processo de construção; e, expor a teia de relações definidoras do perfil das protagonistas e sua relação com os pares românticos.

Para isso, buscou-se responder à seguinte pergunta de pesquisa: Como ocorreu o processo de criação das heroínas Lúcia, Emília e Aurélia, nos romances *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, respectivamente? Dessa forma, para a resposta dos questionamentos e alcance dos objetivos, utilizou-se como metodologia de trabalho a pesquisa bibliográfica com abordagem qualitativa.

Diante do exposto, evidenciou-se a importância de outros trabalhos, sejam livros, artigos ou outros, para a fundamentação do presente estudo, não apenas na perspectiva geral que envolve o Romantismo e o período histórico em que *Lucíola*, *Diva* e *Senhora* estão inseridos, mas também nas especificidades relacionadas à análise de narrativas e também na busca por escritos que possuam uma abordagem acerca do autor e romances aqui abordados. Nesse sentido, foram utilizados autores como Bosi (2017), Brait (2017), Genette (2009), Moisés (2007) e Ribeiro (1996).

O trabalho divide-se em Introdução, discussão teórica onde estão abordados o Romantismo, José de Alencar, particularidades do enredo dos romances analisados e as discussões pertinentes ao estudo das personagens, em seguida, encontram-se a metodologia e a análise realizada de cada um dos aspectos apresentados como construtores da idealização das heroínas românticas em *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, por fim, têm-se as considerações finais e a bibliografia utilizada.

## 2 UM CAMINHO TEÓRICO DA ESTÉTICA À DISCUSSÃO DA PERSONAGEM

Para se chegar à análise proposta, apresenta-se uma rota teórica. O movimento romântico é o ponto de partida, onde se destaca o período histórico e as principais características da estética em que as personagens analisadas estão inseridas; em seguida, expõe-se a vida e estilo literário de José de Alencar, autor de *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*; logo após, discorre-se sobre o enredo e as particularidades que compõem as narrativas analisadas; e, posteriormente, apresenta-se a teoria da personagem, discussões acerca do foco narrativo e elemento paratextual.

### 2.1 A estética do amor

O Romantismo, surgido na Europa no final do século XVIII, foi um movimento artístico, político e filosófico que perdurou por grande parte do século XIX. Entre suas principais características estão o nacionalismo, o subjetivismo, o sentimentalismo e a idealização feminina, que se apresentavam ao público a partir de um novo modelo estético, que rompia com os padrões clássicos. Segundo Bosi (2017, p. 100):

Mas não tocamos o âmago da arte romântica enquanto não entendermos os códigos que cifram as novas mensagens. É o último círculo, o estético. A poesia, o romance e o teatro passam a existir no momento em que as ideias e os sentimentos de um grupo tomam a forma de composições, arranjos intencionais de signos, estruturas ou ainda, para usar do velho termo rico de significados humanos, no momento em que assuntos viram *obras*.

Nessa perspectiva de novidade estética, o movimento foi representado no Brasil por inúmeros autores, que exploraram as temáticas românticas tanto em verso quanto em prosa. A poesia do Romantismo brasileiro é dividida em três gerações: indianista, ultrarromântica e condoreira, e a prosa não se divide em gerações, mas em quatro estilos de produções de romances: indianistas, urbanos, históricos e regionalistas, que buscavam, em suas características particulares, representar o Brasil. De acordo com Candido (2002, p. 39-40):

Portanto, o romantismo brasileiro foi inicialmente (e continuou sendo em parte até o fim) sobretudo nacionalismo. E nacionalismo foi antes de mais nada escrever sobre coisas locais. Daí a importância da narrativa ficcional em prosa, maneira mais acessível e atual de apresentar a realidade, oferecendo ao leitor maior dose de verossimilhança e, com isso, aproximando o texto da sua experiência pessoal.

A afirmação de Candido (2002) destaca a relação de proximidade do texto escrito em prosa com a realidade do público leitor e, a esse respeito, Bosi (2017, p. 133-134) enfatiza: “voltado como nenhum outro para as realidades empíricas da paisagem e do contexto familiar e social de onde o romancista extrai não imagens isoladas, como faz o poeta, mas ambientações, personagens, enredos.” Público esse formado por jovens de classes altas (BOSI, 2017).

Tal teor de proximidade com o público evidencia o subjetivismo do movimento romântico, as inquietações do “eu”, divagações e escapismos nas várias direções possíveis, o olhar para dentro de si e não para o “outro”. Todos estes aspectos espelham os anseios e necessidades do público da época, o que lhes tornava as produções ainda mais atraentes. De acordo com Moisés (2012, p. 386):

Recluso no próprio ‘eu’, ator e expectador de um drama de mil cenas, o romântico experimenta sensações agrídoces, quer na contemplação das tempestades interiores, quer na sua confissão. Espraia-se na transmissão a um ouvinte que acaba sendo ele próprio encarnado no “outro”, levado por um frágil sentimento de superioridade, oriundo da tensão em que se agita.

Na perspectiva da afirmação acima, fica evidente a busca do público leitor pela identificação com a personalidade dos heróis e heroínas que protagonizavam as tramas das quais os mesmos eram consumidores. Uma sociedade burguesa que procurava em meio à ociosidade enxergar-se realizando os feitos mirabolantes dos heróis e heroínas românticas, como também enxergar-se no nível idealizado de beleza e superioridade no qual os mesmos eram representados. Nesse contexto, argumenta Bosi (2017, p. 135):

Vistos sob esse ângulo, são exemplares os romances de Macedo e de Alencar, que respondem, cada um a seu modo, às exigências mais fortes de tais leitores: reencontrar a própria e convencional realidade e projetar-se como herói ou heroína em peripécias com que não se depara a média dos mortais. A fusão de um pedestre e miúdo cotidiano (cimentado pela filosofia do bom senso) com o exótico, o misterioso, o heroico, define bem o arco das tensões de uma sociedade estável [...]

Isso se explica pelo fato de o Romantismo não ser um movimento artístico raso e superficial, externo às inquietações da sociedade. A estética romântica é intrínseca ao que a sociedade estava vivenciando, servia de expressão de pensamentos e opiniões de um povo, sendo insuficiente sua conceituação de forma rasa: “E, à falta de uma definição que abraça, no

contorno de uma frase, a riqueza de motivos e de temas do movimento, é comum recorrer ao simples elenco destes, ocultando no mosaico da análise a impotência da síntese” (BOSI, 2017, p. 95).

Diante do exposto, vale enfatizar as proporções e impactos que o movimento romântico causou e ainda causa nas sociedades atuais: “O romantismo constitui profunda e vasta revolução cultural cujos efeitos não cessaram até os nossos dias” (MOISÉS, 2012, p. 375). A afirmação curta e direta de Moisés (2012) evidencia a relevância do estudo que tem como plano de fundo a estética literária romântica, visto que a mesma não se enquadra em caracterizações de teor ultrapassado ou imperceptível, mas em atribuições dotadas de originalidade, inovação, revolução, bem como identificação e representação de um público.

## **2.2 O pai de heroínas**

Considerado o romancista mais importante do Romantismo brasileiro, José Martiniano de Alencar (1829-1877) nasceu em Messejana-CE, em 01 de maio e faleceu aos 48 anos vitimado pela tuberculose em 12 de dezembro, no Rio de Janeiro. Sendo considerado um dos maiores escritores da literatura brasileira, também exerceu as ocupações de político, crítico e dramaturgo.

Mesmo morrendo aos 48 anos deixou vasta obra, escrevendo em todos os estilos de produções de romances, encontram-se no arsenal escrito por Alencar romances históricos, indianistas, urbanos e regionalistas, nos quais a expressão do nacionalismo é encontrada, bem como a exaltação feminina.

A produção de Alencar foi a nata do Romantismo brasileiro, o que lhe garantiu o título de romancista principal do movimento: “O lugar de centro, pela natureza e extensão da obra que produziu, viria a caber com toda justiça a José de Alencar” (BOSI, 2017, p. 141).

Pode-se questionar como o romancista produziu uma obra tão extensa e de tão alto nível de qualidade em tão pouco tempo, estando ainda envolto em outras ocupações, mas tendo percorrido o Brasil de norte a sul alcançou o amadurecimento literário que lhe concedeu a oportunidade de ser reconhecido como um dos grandes nomes da literatura nacional. Segundo Ribeiro (1996, p. 78):

Vinte livros de ficção, em vinte anos de atividade literária, é um belo balanço, no qual não está incluída sua produção teatral, ensaística, jurídica e política. Foi um espírito irrequieto e extremamente fecundo, conseguindo

aliar uma intensa atividade política e parlamentar a uma disciplinada carreira de escritor.

A importância de Alencar para o Romantismo reside também na facilidade do autor em caminhar por todas as áreas do gigantesco terreno literário romântico, na maestria com que aborda as mais variadas temáticas que caracterizam a estética literária, na versatilidade e naturalidade com que representa os cenários, personagens e enredos de suas obras. Conforme Bosi (2017, p. 146):

O escritor que idealizara heróis míticos no coração da floresta é o mesmo que sabe recortar as figuras gentis de donzelas e mancebos nos salões da Corte e nos passeios da Tijuca. A diferença reside no grau de complexidade psicológica em que operam as tendências para a fuga e o narcisismo.

Ainda sobre a pluralidade de facetas da produção de Alencar, tem-se o trato das temáticas, que não raro na mesma obra se pode observar a variedade de abordagens, sejam críticas veladas, diretas, suaves ou pesadas, que constroem o perfil de sociedade da época. Conforme Candido (2002, p. 64):

Os seus romances se ordenam desde a narrativa banal sobre donzelas virtuosas casando com rapazes puros, até certas histórias de força realista, nas quais não apenas traça com o devido senso da complexidade humana o comportamento e o modo de ser de homens, e sobretudo mulheres, mas revela por meio deles certos abismos do ser e da sociedade.

Além de todas as contribuições já mencionadas, Alencar também teve papel decisivo na profissionalização do escritor brasileiro, sua atuação foi uma das desencadeadoras do surgimento daquele que produz a literatura não mais como um ser ocioso, mas como um profissional, uma vez que “Alencar também inaugura uma etapa na história do escritor brasileiro: com ele, saímos da atividade literária ocasional e diletante e iniciamos o processo de dignificação do nosso homem de letras” (MOISÉS, 2012, p. 477).

Em Alencar encontra-se um nacionalismo puro e palpável, uma busca visível pela afirmação de um fazer literário nacional, cada partícula de sua obra é reveladora dos esforços que o levaram a produzir tanto, e de maneiras tão distintas. Seu acervo remonta o Brasil do século XIX, de acordo com Ribeiro (1996, p. 78):

O conjunto de seus romances trabalha uma gama de temas que, praticamente, cobre toda extensão daquilo que se considerava o Brasil. Assim, sua obra de romancista se espalhará por regiões e problemas os mais



diferenciados, desde que os una a noção de pátria brasileira. Seja a temática urbana (Cinco minutos, Viuvinha, A pata da gazela, Sonhos d'ouro, Encarnação, Lucíola, Diva e Senhora); seja a rural (O gaúcho, O tronco do ipê, Til e O sertanejo); a presença do indígena (O Guarani, Iracema, Ubirajara); o romance histórico (As minas de prata); sejam as crônicas romanceadas (O garatuja, O ermitão da Glória, A alma do lázaro, A guerra dos mascates), sempre há em Alencar o projeto de construir, no plano da ficção, uma pátria brasileira.

Dentre todas as classificações das obras de Alencar, destaca-se a produção urbana, que retrata os costumes e futilidades da sociedade carioca do século XIX, tendo como atrativo principal a narrativa sobre o amor entre jovens da classe média e alta, evidencia os aspectos que dificultam a concretização do sentimento, como o orgulho e a ganância. Sobre os romances urbanos, argumenta Moisés (2012, p. 467):

Obedientes ao figurino romântico, empregam os mesmos expedientes narrativos, romances de intriga, de entretenimento, de namoro adolescente, giram em torno do conflito entre duas forças igualmente poderosas: o amor e o dinheiro. Não raro, o lastro de moralidade comum à mundividência romântica compele o romancista a inserir no binômio um termo decorrente ou paralelo: a honra.

A afirmação de Moisés (2012) destaca o talento do romancista ao abordar em sua obra a sociedade sob uma perspectiva crítica e, mesmo assim, conseguir continuar a ser lido pelo mesmo público criticado. O foco de análise aqui proposto, que possui como alvo a abordagem da construção de três heroínas românticas do autor, traz como plano de fundo exatamente estas particularidades do romance urbano.

## **2.3 A trilogia Perfis de Mulher**

Para entender o comportamento e composição de uma personagem é necessário que se possua informações sobre o enredo onde a mesma age, com quem se relaciona e em que espaço e tempo suas atitudes estão inseridas.

*Lucíola*, *Diva* e *Senhora* são romances urbanos escritos por José de Alencar e possuem enredos distintos, mas que se assemelham em alguns aspectos, assim como suas personagens principais. Nessa perspectiva, apresenta-se o enredo e as particularidades existentes na trama dos três romances, em acordo com a cronologia de publicação das obras.

### *2.3.1 Lucíola*

Publicado pela primeira vez em 1862, *Lucíola* é o primeiro romance urbano de José de Alencar e o primeiro componente das obras consideradas como reveladoras de perfis femininos.

A narrativa gira em torno de Lúcia, uma cortesã que possui comportamentos e uma essência que se contrapõem à posição da mulher na sociedade carioca da época: “Assim, se nosso autor não conseguiu escapar do círculo de giz dos preconceitos de seu tempo, tenta, ao menos, alargar-lhe as fronteiras e torna-las menos inflexíveis”. (RIBEIRO, 1996, p. 102).

A estratégia de Alencar para a redenção da personagem reside no amor, pois a mesma, embora pensando não estar sujeita a sentimentos verdadeiros, se vê como alvo do sentimento de Paulo, um jovem de 25 anos recém-chegado à corte que narra toda a história, relatando em sua perspectiva o processo de aproximação e relacionamento com essa mulher contraditória e conflitiva que mesmo estando no abismo da perdição ainda conserva toda a pureza da alma. Sobre o modo de abordagem do tema polêmico em *Lucíola*, afirma Moraes (2012, p. 41):

O cuidado em justificar a escolha do tema e em imprimir à narrativa o propósito de edificação moral interfere também no ritmo e na forma da narração. Se a intenção é tratar de um assunto considerado indecoroso, é preciso que isso seja feito de uma perspectiva analítica: a perspectiva daquele que relata para tentar compreender.

Trazendo como temática a pureza de uma mulher envolvida na prática da prostituição, *Lucíola* apresenta uma protagonista ousada e nada convencional, e oferece rico acervo a ser analisado; Paulo, como narrador, monta um cenário de espetáculo onde a estrela é Lúcia, situada no palco que é o Rio de Janeiro do século XIX, onde os fatos narrados enaltecem a figura controversa da protagonista, retomando seu passado e juntando o amor e a morte para explicar os motivos que fazem com que Lúcia possua uma alma pura mesmo levando a vida de cortesã. De acordo com Candido (2002, p. 64):

É o caso de *Lucíola* (1862), sobre o tema da prostituição, vista como máscara que recobre a retidão fundamental da protagonista. Esta afoga o sentimento de culpa na sensualidade violenta, da qual se despoja ao toque do amor que vai redimi-la, mas não salvar, pois Alencar, apesar de tudo obediente às convenções, termina o livro pela morte expiatória. Mesmo assim, foi inovador no modo franco de tratar o sexo, bem como na escrita, que deixava longe a banalidade de Macedo.

O cenário no qual Alencar monta seu espetáculo polêmico é exatamente o mesmo no qual a narrativa vai ser espalhada: “O Rio de Janeiro moderno de meados do século XIX é retratado como o palco potencial para a encenação dos vícios mundanos como a jogatina, a prostituição e a corrupção moral dos valores familiares” (SOARES, 2010, p. 197) e nesse cenário o autor ambienta não apenas *Lucíola*, mas também *Diva* e *Senhora*.

### 2.3.2 *Diva*

Publicado no ano de 1864, *Diva* é o segundo romance a ser considerado como revelador de personalidades femininas de José de Alencar, sua narrativa enfoca a protagonista Emília, chamada também de Mila, e expõe todo o contexto social da época, marcado por salões da Corte carioca e bailes onde os flertes aconteciam. Vale ressaltar a hierarquia posta às mulheres da época, regida pelo dinheiro, na qual a protagonista estava no topo, Conforme Ribeiro (1996, p. 119):

Nesse quadro, a moça milionária é mercadoria de valor inestimável e sujeita a todas as especulações matrimoniais possíveis. Nada seria capaz de manchar-lhe a reputação a ponto de ser descartada como opção matrimonial para quem quer que seja [...] é Augusto quem se preocupa e defende-a das possíveis maledicências.

Assim como em *Lucíola* a trama é narrada em primeira pessoa, desta vez por Augusto, um médico recém-formado que concede todo o cuidado à Emília, filha de um rico comerciante, que é acometida de uma enfermidade, mas rejeita todo o zelo do médico. Primeiramente considerada por ele uma menina feia que se vestia como velha, após passar anos no exterior aperfeiçoando seus estudos, Augusto retorna e se depara com Emília, agora belíssima e encantadora.

A narrativa de Alencar expõe uma protagonista que, em suas características, remonta todo o significado do título da obra: é cobiçada e disputada pelos cavalheiros que a cercam, mas mesmo deixando Augusto confuso sobre o que pensar de suas aproximações seguidas de afastamentos, Emília o ama e isso constrói um desfecho suave e romântico, pois o autor usa de estratégias que façam com que Augusto seja merecedor de Emília, mas do que seus concorrentes. E esse jogo, revelador da competição social, refletia o comportamento das pessoas da época. De acordo com Moisés (2012, p. 467):

Urbano, ou cidadão, o primeiro tipo de romance alencariano. Fruto da breve experiência jornalística, da observação da sociedade fluminense, e da fantasia, nele Alencar parece seguir as pegadas de Balzac, um de seus numes tutelares. *Cinco minutos, A viuvinha, Diva, Lucíola, Senhora, A Pata da Gazela, Sonhos d'Ouro* enquadram-se nessa “comédia humana” carioca da metade do século XIX.

A trama de *Diva* abre espaço para a análise de uma protagonista também diferenciada em relação às outras mulheres de sua época, principalmente pela submissão a ela concedida pelas demais personagens, e uma semelhança aproxima o romance do lançado anteriormente: “É, outra vez, a história de uma mulher, contada por um homem” (RIBEIRO, 1996, p. 106), mas essa particularidade não será abordada com profundidade, ainda.

### 2.3.3 *Senhora*

Publicado pela primeira vez em 1875, *Senhora* é o terceiro e último romance considerado por José de Alencar como pertencente à trilogia **Perfis de Mulher**. Conta a história de Aurélia Camargo, uma moça inicialmente pobre que, por causa dessa condição é trocada por Fernando Seixas, seu amado, mas que posteriormente, ao ficar órfã de pai e mãe, recebe uma herança inesperada que constitui a reviravolta de sua vida.

Aurélia, agora considerada a estrela da sociedade fluminense, decide comprar Fernando como marido. Diferentemente dos outros romances aqui apresentados, *Senhora* é narrado em terceira pessoa, mas este aspecto não confere menos notoriedade à força da protagonista. De acordo com Cé (2019, p. 23):

O tema deste romance trata do casamento por interesse, está dividido em 4 partes formadas por: o preço, quitação, posse e resgate, etapas consideradas mercantilistas, pois tratam de expressões usadas em uma transação comercial, ou seja, a compra de algo, nesta narrativa, trata-se do casamento de Aurélia com seu marido Fernando Seixas.

A narrativa tece várias críticas à futilidade da sociedade da época e, principalmente, ao casamento por interesse, aspecto esse que dificulta e prolonga a resolução dos problemas matrimoniais de Aurélia e Fernando. Vale ressaltar a prática do dote, que regia a realização do casamento na época: “O dote constituía-se de bens que a noiva levava consigo ao casar-se. Foi um costume trazido de Portugal e, que, em terras brasileiras até o século XIX, constituía única forma de obtenção de um casamento vantajoso [...]” (MYSCZAK, 2018, p. 14).

Observa-se no romance de Alencar o entrelaçamento do amor com o dinheiro, do sentimento romântico com o jogo de interesses intrínseco às relações da época: “*Senhora* junta como pode a pureza do amor romântico e as cintilações do luxo burguês” (BOSI, 2017, p. 148) e essa junção é responsável pela maioria das problemáticas que surgem ao longo da narrativa. Vale ressaltar que *Senhora* é resultado das transformações sociais que estavam acontecendo no contexto social da época. Conforme Sobral (2019, p. 23):

O século XIX foi marcado, como vimos anteriormente, por inúmeros acontecimentos que foram deixando marcas e costumes na sociedade. As tradições e os comportamentos surgiram e os que foram incorporados do exterior corroboraram com a construção da obra *Senhora* e com o que é a sociedade hoje.

Tendo em vista esse contexto dotado de uma sequência de transformações sociais, assim como as demais protagonistas apresentadas, Aurélia está à frente da condição de mulher tida como aceitável no século XIX, sendo dona de um comportamento até escandaloso que lhe confere todos os holofotes dentro do texto de Alencar, e também concede a oportunidade de uma análise rica, onde as camadas da personagem podem ser percorridas com vistas a compreender os processos de sua elaboração.

## **2.4 Vidas de papel**

A análise de qualquer elemento narrativo precisa estar amparada e ser concebida a partir da perspectiva de uma teoria. A compreensão de uma personagem pode variar, dependendo dos objetivos que norteiam o pesquisador e de quais as particularidades tidas como o seu alvo de investigação.

Abaixo, apresentam-se os apontamentos acerca da construção e o modo como uma personagem pode ser classificada, bem como a influência que o foco narrativo possui nessa construção e a forma como os elementos paratextuais podem influenciar a percepção do leitor em relação à personagem, em especial, o título.

### **2.4.1 A construção e classificação das personagens**

As discussões sobre a personagem, sua construção e modo de elaboração tiveram origem na Grécia Antiga, mais precisamente com Aristóteles. Seus postulados sobre a relação da criação fictícia com a vida real foram os desencadeadores do surgimento de outras

inúmeras teorias que buscaram preencher, a seu modo, as lacunas consideradas existentes no estudo da personagem, que é o ser responsável pelo desenvolvimento dos fatos de qualquer narração, seja fictícia ou real.

As personagens são a vida do romance e sua construção é um fator importante para a percepção dos anseios e objetivos do autor: “como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos pela linguagem, a fim de engendrar suas criaturas” (BRAIT, 2017, p. 73).

A afirmação de Brait (2017) destaca a complexidade envolvida no “preparo” que resulta no surgimento de uma personagem, e não é para menos, pois a personagem é responsável pelas impressões mais notáveis que ficam após a leitura de um texto. Conforme Candido (2018, p. 53):

Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem esses fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente.

Assim, é preciso destacar que a combinação de características aleatórias não concede à personagem uma impressão positiva ou memorável, tampouco a capacidade de fazer com que o leitor lhe considere uma criação verossímil.

É necessário que haja uma elaboração planejada, para conceder um caráter verdadeiro ao que é ficção: “não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais *vivo* no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor” (CANDIDO, 2018, p. 54, grifos do autor).

Partindo desse pressuposto, pode-se afirmar que a maior parte da concretização dos objetivos de um autor ou estética literária reside no modo como suas personagens são construídas, pois estão situadas no espaço e no tempo e desenvolvem todos os fatos presentes no enredo. De acordo com Gancho (2002, p. 14):

A personagem ou *o* personagem é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. Por mais real que pareça, o personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais. (grifos da autora).

E esses seres fictícios tão importantes dentro das narrativas também podem ser classificados segundo seu modo de construção, segundo a forma como são apresentadas ao leitor, segundo os múltiplos julgamentos dos quais podem ser alvo: “Bichos, homens ou coisas, os personagens se definem no enredo pelo que fazem ou dizem, e pelo julgamento que fazem dele o narrador e os outros personagens” (GANCHO, 2002, p. 14).

Ao longo dos séculos, foram apresentadas diversas formas de se classificar as personagens e Candido (2018) apresenta uma classificação proposta no século XVIII por Johnson, que buscava distinguir as personagens de Richardson e Fielding, dois escritores que segundo o classificador diferenciavam-se em seus estilos de construção. Para isso, Johnson recorre às expressões “personagens de costumes” e “personagens de natureza” que são, segundo Candido (2018, p. 61-62):

As ‘personagens de costumes’ são, portanto, apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora [...]  
As ‘personagens de natureza’ são apresentadas, além dos traços superficiais, pelo seu modo íntimo de ser, e isto impede que tenham a regularidade dos outros.

Posteriormente, Foster propõe uma classificação que divide as personagens em Planas e Redondas, esta se assemelhando à definição de “personagens de natureza” e aquela se assemelhando à definição de “personagens de costumes”, porém a classificação de Foster amplia as definições que o precedem, sendo o modelo mais utilizado para se analisar os seres responsáveis pelo curso do enredo. Conforme Moisés (2007, p. 139):

É sabido que podem ser ordenadas em dois grupos, conforme as suas características básicas: *personagens redondas e personagens planas* (Forster 1954: 67-78). Estas seriam bidimensionais, dotadas de altura e largura mas não de profundidade: Um só defeito ou uma só qualidade. Quanto às personagens redondas, ostentariam a dimensão que falta às outras, e, por isso, possuiriam uma série complexa de qualidades ou/e defeitos. (grifo do autor).

Outros autores também abordam e explicam essa classificação, que em resumo considera as personagens planas como possuidoras de uma caracterização rasa, enquanto as personagens redondas são dotadas de uma caracterização que revela profundidade.

Gancho (2002), ao discorrer sobre o tema, também destaca a classificação referente ao papel que a personagem desempenha no enredo. Segundo a autora, as mesmas podem ser classificadas como protagonista e aqui subdivididas em herói (quando apresentar

características superiores às das demais personagens) e anti-herói (quando apresentar características iguais ou inferiores às das demais personagens), como antagonista, quando se opuser à protagonista, ou ainda como personagem secundário.

#### 2.4.2 O ponto de vista

Assim como a caracterização de uma personagem não é realizada sem uma motivação, o modo como essa caracterização é apresentada ao leitor também detém uma importância particular.

Não é aleatoriamente que o escritor escolhe como o narrador vai se posicionar diante dos fatos ou ações realizadas pela personagem, ou se a mesma vai participar da história como uma das personagens, pois é através dos olhos do narrador que o leitor vai enxergar todas as particularidades do romance: “Qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra necessariamente na questão do narrador, essa instância narrativa que vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente” (BRAIT, 2017, 74).

É importante observar que essa tela em branco que aos poucos vai sendo pintada é de responsabilidade exclusiva do narrador, ele concede as cores mais chamativas à personagem que o autor escolhe como protagonista, e vai encaixando as pinceladas mais foscas às demais personagens. Por causa disso, não se deve confundir narrador e autor, este faz as escolhas e aquele as executa dentro do texto: “Por isso é bom que se esclareça que o narrador não é o autor, mas uma entidade de ficção, isto é, uma criação linguística do autor e, portanto só existe no texto” (GANCHO, 2002, p. 29).

Ainda sobre a relação autor/narrador entende-se que o ponto de vista inserido dentro da malha textual é revelador da personalidade do autor: “Por meio dos pontos de vista empregados (e de aspectos correlatos), o ficcionista revela uma visão do mundo pessoal, embora ressoe as tendências filosóficas e estéticas de seu tempo” (MOISÉS, 2006, p. 283).

Tal escolha, que como visto é sempre feita com uma dosagem maior ou menor de intencionalidade, pode diferir entre primeira e terceira pessoa, e cada uma dessas possibilidades demanda características particulares e definidoras do perfil de abordagem realizada sobre os fatos narrados. Segundo Moisés (2007, p. 143):

O primeiro foco, relativo ao emprego da primeira pessoa, esgalha-se em dois: a personagem principal relata-nos sua história, ou uma personagem



secundária comenta o drama do protagonista. Por sua vez, o emprego da terceira pessoa bifurca-se em 1) o narrador, onisciente, conta-nos ou mostra-nos a história, e 2) o narrador limita-se às funções de observador, apenas comunicando o que estiver ao seu alcance (Brooks e Warren 1943: 588).

Como afirma Moisés (2007), mesmo as classificações em narrador personagem (primeira pessoa) e narrador observador (terceira pessoa) possuem aspectos secundários merecedores de atenção, e estes aspectos são definidores e influenciadores da percepção do público sobre as diversas particularidades que compõem a obra, entre elas, a personagem.

#### 2.4.3 O elemento paratextual

Falar sobre os aspectos paratextuais é discutir sobre algo que, assim como o ponto de vista, pode ser decisivo para a interpretação de uma obra literária ou, pelo menos, decisivo para que o leitor adentre à malha textual com uma ideia prévia sobre alguns elementos da narrativa, entre os quais está a personagem.

Não se trata apenas de informações extratextuais, mas de aspectos componentes de um conjunto literário que passa a se chamar obra ou livro: “assim, para nós o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETTE, 2009, p. 9). Nesse sentido, se o paratexto e o texto são um conjunto, é imprescindível a exposição de como o que é externo se relaciona com o que é interno. De acordo com Genette (2009, p. 17):

[...] o paratexto, sob todas as formas, é um discurso fundamentalmente heterônomo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto. Qualquer que seja o investimento estético ou ideológico (“belo título”, prefácio-manifesto), qualquer coquetismo, qualquer inversão paradoxal que o autor coloque nele, um elemento de paratexto está sempre subordinado a “seu” texto, e essa funcionalidade determina o essencial de sua conduta e de sua existência.

A afirmação de Genette (2009) deixa explícita a relação de subordinação que os elementos paratextuais possuem com o texto e, estes elementos não serão regidos apenas pelo que está escrito no texto, mas também serão definidos e apresentados a partir da personalidade do escritor e, principalmente, dos objetivos que norteiam sua produção, ou seja, vários fatores estão envolvidos na forma como os paratextos são inseridos e recepcionados pelo público. Conforme Genette (2009, p. 15):

A condição *pragmática* de um elemento de paratexto é definida pelas características de sua instância, ou situação, de comunicação: natureza do destinador, do destinatário, grau de autoridade e de responsabilidade do primeiro, força ilocutória de sua mensagem e, talvez, alguns outros que devem ter-me escapado. (grifo do autor).

Destes elementos, ligados ao texto e indissociáveis do autor, são exemplos os títulos, nome do autor, dedicatórias, epígrafes, prefácios, notas, entre outros. E ao título um destaque é dado, por possuir relação com a análise proposta e por ser o elemento paratextual mais conhecido entre os leitores, elemento base para referir-se a qualquer obra, aspecto predominantemente disseminado e comentado e, além de tudo, o elemento responsável por construir uma imagem comum da obra na mente do público.

A responsabilidade de escolha de um título é ampla em vários sentidos, mas principalmente por ser o nome ou expressão pela qual a obra será publicamente conhecida. Segundo Genette (2009, p. 72):

O título é dirigido para muito mais gente que, por um meio ou por outro, o recebe e transmite e, desse modo, participa de sua circulação. Isso porque, se o texto é um objeto de leitura, o título, como aliás o nome do autor, é um objeto de circulação – ou, se preferir, um tema de conversação.

A importância do título de uma obra é marcada pela amplitude de seu alcance, não só por ser o primeiro aspecto da obra a ser conhecido pelo público, mas também por conter em si a essência de todos os demais elementos paratextuais, assim, o título deve dar prioridade à identificação da obra: “A identificação é, na prática, a função mais importante do título, que poderia a rigor dispensar todas as outras” (GENETTE, 2009, p. 77).

Nessa perspectiva, espera-se que o título consiga identificar a obra que nomeia da melhor forma possível, contendo a essência de todos os elementos externos, mas principalmente do elemento maior e mais importante, o interno.

### **3 METODOLOGIA**

Toda pesquisa é realizada a partir de uma abordagem metodológica específica e, essa especificidade não se refere a “o que fazer”, mas às diversas particularidades do “como fazer”. Em relação às possibilidades de desenvolvimento de uma pesquisa, afirma Gil (2008, p. 50):

O elemento mais importante para a identificação de um delineamento é o procedimento adotado para a coleta de dados. Assim, podem ser definidos dois grandes grupos de delineamentos: aqueles que se valem das chamadas fontes de ‘papel’ e aqueles cujos dados são fornecidos por pessoas. No primeiro grupo estão a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental. No segundo estão a pesquisa experimental, a pesquisa *ex-post-facto*, o levantamento, o estudo de campo e o estudo de caso. (grifo do autor).

A pesquisa bibliográfica foi adotada para que o estudo proposto fosse efetivado, esse método permite a consulta e utilização de diversos materiais, sendo livros e artigos científicos os mais recorrentes.

Para a abordagem teórica, crítica e, posteriormente, analítica foram utilizados os estudos de Bosi (2017), Candido (2002), Moisés (2012), Soares (2010), Ribeiro (1996), Brait (2017), Gancho (2002), Genette (2009), entre outros autores que trazem considerações pertinentes ao assunto. Sobre as fontes bibliográficas, comenta Gil (2008, p. 61):

As fontes bibliográficas mais conhecidas são os livros de leitura corrente. No entanto, existem muitas outras fontes de interesse para a realização de pesquisas, tais como: obras de referência, teses e dissertações, periódicos científicos, anais de encontros científicos e periódicos de indexação e resumo.

Como objeto de pesquisa foram escolhidas as obras *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, uma tríade reveladora de perfis femininos escrita por José de Alencar. As edições analisadas foram publicadas pela editora Martin Claret. *Lucíola* em terceira edição no ano de 2011, *Diva* em terceira edição no ano de 2013, e *Senhora* em quinta edição no ano de 2012. Todas as edições apresentam o texto integral da obra.

Para a discussão analítica do *corpus* foi utilizada a abordagem qualitativa, por ser uma abordagem que consegue dar conta dos objetivos propostos, pois a análise não se quantifica, mas promove a discussão e interpretação dos dados com o objetivo de evidenciar os aspectos que concedem a Lúcia, Emília e Aurélia os lugares de destaque dentro dos romances analisados: “Os métodos qualitativos são aqueles nos quais é importante a interpretação por parte do pesquisador com suas opiniões sobre o fenômeno em estudo” (PEREIRA *et al.*, 2018, p. 67). Nessa perspectiva foi desenvolvida a pesquisa e realizada a coleta e organização dos dados.

No primeiro momento, realizou-se a leitura dos romances e estudo crítico das personagens analisadas. Em seguida, foram selecionados os trechos que revelam a presença dos aspectos identificados como reforçadores do destaque que as heroínas possuem, para isso

foi realizada a separação, organização e categorização dos trechos escolhidos nas quatro dimensões de análise, logo após foi realizada uma nova revisão agora em cada categoria, com o objetivo de filtrar os trechos que estariam em evidência na redação da pesquisa, visto que não haveria possibilidade de apresentar todas as passagens selecionadas.

Posteriormente, após a conclusão da seleção dos trechos tendo como base sua relevância e condição de encaixe às categorias criadas para as análises foi realizada a revisão bibliográfica, com vistas a garantir o suporte teórico e crítico necessário à análise e, por fim, foi construído o diálogo entre os trechos dos romances e a discussão teórica realizada.

#### **4 OS ALICERCES DO PALCO ONDE LÚCIA, EMÍLIA E AURÉLIA PERFORMAM**

José de Alencar deu vida às suas heroínas românticas utilizando de recursos e estratégias que as fizessem ascender no percurso narrativo, deixando no plano de fundo as demais personagens.

Assim, abaixo se apresentam quatro aspectos identificados como concedentes de destaque e construtores das personalidades de Lúcia, Emília e Aurélia nos romances *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, respectivamente, sendo eles, o título; caracterização realizada pelos narradores; dificuldades enfrentadas no decorrer da narrativa e o estado de submissão em que as demais personagens se colocam em relação às heroínas românticas.

A abordagem analítica utilizada destaca um estilo similar de criação de ambas as protagonistas, que mesmo possuindo particularidades que as diferenciam entre si estão em uma mesma linha de construção. Não é à toa que são as componentes da trilogia **Perfis de Mulher**.

##### **4.1 Títulos performáticos: Do elemento paratextual à significação das obras**

O título de qualquer conteúdo a ser lido carrega uma intencionalidade e, quando se trata de uma obra literária não é diferente, o título é o cartão de visita, é um convite ao leitor e esse convite além de ser atraente precisa reunir a essência do conteúdo ao qual se destina. Segundo Genette (2009, p. 76), “o título, como se sabe, é o ‘nome’ do livro e, como tal, serve para nomeá-lo, isto é, designá-lo com tanta precisão quanto possível e sem riscos demasiados de confusão”.

Genette (2009) trouxe considerações pertinentes à abordagem analítica dos títulos, como a noção de equilíbrio a qual o título deve estar vinculada, ou seja, não deve-se dizer

tudo sobre o conteúdo, apenas o bastante para deixar o leitor curioso: “[...] um bom título diria o suficiente para atizar a curiosidade e pouco o suficiente para não saturá-la” (GENETTE, 2009, p. 86).

Este equilíbrio pode ser identificado claramente nos títulos de *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, pois são títulos simples, carregados de intencionalidade e significado, mas que não estragam a experiência de leitura dos romances. Nesses títulos, Alencar entregou a dosagem correta entre significação e mistério.

Em *Lucíola*, diferente dos outros dois romances, observa-se um processo metafórico inserido no título, pois, não é a transcrição do nome da protagonista ou uma característica da heroína, mas sim o nome de um inseto que se assemelha à grafia de Lúcia e isso é um detalhe importante, mas não tão destacável quanto a comparação que é feita entre a vida do inseto e a personalidade da protagonista. O leitor saberá os detalhes da significação e escolha do título após recorrer à nota introdutória do romance, pois para Alencar (2011, p. 21):

*O nome da moça, cujo perfil o senhor desenhou com tanto esmero, lembrou-me o nome de um inseto.*

*Lucíola é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d'alma? (grifos do autor)*

É evidente que o título de *Lucíola* é mais misterioso que os títulos das demais obras, ele carrega um significado oculto em um primeiro momento, que é desvendado após os primeiros momentos de leitura.

A ideia trazida no título é, no mínimo, ousada. José de Alencar, em meio a uma sociedade tradicional, resolve falar sobre a pureza de uma mulher envolvida com a prostituição. É uma escolha desafiadora e quase destinada ao fracasso, mas não para Alencar, que soube tratar com maestria a temática, concedendo com o título escolhido o primeiro aplauso à protagonista. Segundo Ribeiro (1996, p. 86):

As imagens, relativas a Lúcia, empregadas nesse discurso, são sempre dicotômicas: Luz viva / charcos; abismo da perdição / pureza d'alma; nudez do corpo / virtude vestida; nudez artística / folhas de figueira. Por mais cortesã que fosse, havia nela um lado cristão e puro. E, ao final e antes que comece a narrativa, transforma-se em musa cristã, vestida de virtude, onde não faltam sequer os símbolos do pudor...

Lúcia é uma heroína ambígua, nada convencional, e a significação trazida a ela no título revela isso, pois como o inseto que intitula o romance ela habita em lugares sombrios,

sujos e impuros, mas isso não é o suficiente para lhe tirar o brilho, a pureza, castidade e espírito cristão: “*É musa cristã: vai trilhando o pó com os olhos no céu*” (ALENCAR, 2011, p. 21, grifo do autor).

O título escolhido refere-se unicamente a ela, não atribui significação a qualquer outra personagem e, as atribuições das quais a heroína é alvo destacam muito mais sua qualidade de pureza do que as particularidades da vida que leva, e isso, além de ser artifício de exaltação à protagonista romântica é também estratégia narrativa para amenizar as críticas sociais das quais o autor pudesse ser alvo.

*Diva*, por sua vez, é um romance que traz um título não misterioso. O título escolhido destaca uma caracterização da personagem protagonista, é a junção de quatro letras que conseguem transparecer a essência divina de Emília, tanto exterior quanto interior.

Mas, o que falar sobre o diálogo que se pode realizar entre o título e os primeiros trechos da narrativa? Há algo de contraditório: “Emília tinha quatorze anos quando a vi pela primeira vez. Era uma menina muito feia, mas da fealdade núbil que promete à donzela esplendores de beleza” (ALENCAR, 2013, p. 15).

Com uma caracterização inicial como essa é de se estranhar a escolha do título, mas o próprio narrador destaca que aquela aparência, por mais feia e desagradável que fosse, era a promessa de um esplendor futuro, ou seja, até na caracterização pejorativa há um resquício da mensagem que o título propõe, e essa mensagem será revelada cada vez mais intensamente à medida que a narrativa avança.

O que encontramos em *Diva* é a exemplificação ideal da proposta de exaltação à figura feminina que o Romantismo adota, essa exaltação inicia nas letras da capa, ou seja, no título, e segue até o final da narrativa: “realmente, a soberania da formosura e elegância, ela a tinha conquistado” (ALENCAR, 2013, p. 37).

Emília é o centro, desejada como esposa por todos os homens e invejada pelas mulheres, ela é quase indecifrável e se porta com certa indiferença aos galanteios que recebe, é colocada como uma personagem que está acima das futilidades sociais. De acordo com Ribeiro (1996, p. 104):

O traço comum dominante refere-se à divindade e esse mesmo traço será uma constante na caracterização da personagem Emília. Além disso, ele está sempre ligado à noção de formosura, decretando filologicamente que as deusas não podem ser feias. Mito e religião unem-se para construir, no imaginário, um arquétipo feminino. O título escolhido não será, assim, sem conseqüências [...]

A afirmação de Ribeiro (1996) destaca o caráter de divindade com o qual Emília é inserida no texto de Alencar e, o próprio título é revelador dessa mensagem. A heroína é uma deusa, em um cenário onde só humanos vivem, e sua beleza, admirada por todos os que a cercam, é um dos maiores alicerces que dão sustento à ideia do título. Emília está representada desde a intitulação do romance, idealizada do primeiro ao último instante da narrativa e acima das convenções sociais da época.

Em *Senhora* também se encontra no título uma abordagem sugestiva de caracterização, pode-se pensar primeiramente na escolha para designar a condição de esposa, já que o romance trata do casamento e, se essa for a linha de pensamento adotada pelo leitor ou analista, encontra-se o destaque da personagem, pois a trama é ambientada em uma época em que a submissão da esposa ao marido é visível, mas Aurélia é o retrato da oposição aos moldes matrimoniais da época, ela é uma esposa que comanda, que está à frente e que detém o controle do relacionamento: “- não, senhora, não enganou-se – disse afinal com o mesmo tom frio e inflexível. – Vendi-me; pertencô-lhe” (ALENCAR, 2012, p. 122).

E adentramos a outra interpretação possível do título, a que concede à heroína romântica o *status* de comandante, mas agora não só do relacionamento. A palavra “senhora” carrega um caráter de autoridade, revela a servidão que lhe é concedida, Aurélia é senhora de seus sentimentos, de seu marido e, querendo ou não, possui influência sobre a vida das demais personagens. De uma forma ou de outra o título recai sobre a protagonista, lhe concedendo destaque, poder e autoridade.

Esse destaque à personagem iniciado no título, bem como sua significação é o que se confirma desde a nota introdutória do romance, que expõe o controle de Aurélia principalmente sobre si mesma, o que é importante para que controle também outras personagens e situações: “Há efetivamente um heroísmo de virtude na altivez dessa mulher, que resiste a todas as seduções, aos impulsos da própria paixão, como ao arrebatamento dos sentidos” (ALENCAR, 2012, p. 15).

Assim como os demais romances, o título de *Senhora* é uma escolha dotada de intencionalidade, ele pode ser interpretado de formas diferentes, mas em todas elas o destaque da heroína romântica é o destino final, parece uma palavra simples e até sem impacto, mas a união dessa palavra com o conteúdo narrativo do romance o engrandece à medida que engrandece a personagem principal.

A fuga aos moldes sociais da época também está presente desde o título. Aurélia, como a portadora do controle matrimonial sobre Fernando, é uma ruptura à tradicional organização social carioca. Todas as personagens estão encaixadas às convenções sociais,

menos Aurélia, ela é a diferença, é o destaque: “o título denota, então, claramente o tipo de relação que rege a vida de Seixas e Aurélia; ele já prejulga as ações e aponta uma leitura possível de sua trama, para não dizer que a influencia diretamente”. (RIBEIRO, 1996, p. 141).

Ao abordar a escolha e significação dos títulos dos romances é preciso destacar de onde vem o título, ou quem o apresenta, ou seja, quais as estratégias utilizadas para introduzir o título de um romance: “não inferimos daí, sumariamente, que o destinador do título é sempre e necessariamente o autor e apenas ele.” (GENETTE, 2009, p. 71). Isso revela a importância de se atentar aos recursos utilizados pelo romancista para escolher e inserir o título de sua obra.

Em *Lucíola*, o título é introduzido não pelo autor, a nota introdutória concede a autoria a G.M, como quem recebeu cartas e a partir delas escreveu o romance: “*reuni as suas cartas e fiz um livro*” (ALENCAR, 2011, p. 21, grifo do autor).

Da mesma estratégia Alencar utilizou em *Diva*, é outro perfil de mulher, enviado a G. M, pela mesma pessoa, Paulo (personagem de *Lucíola*), para que lhe dê a moldura de uma obra literária através dos escritos enviados: “o manuscrito é o que lhe envio agora, um retrato ao natural, a que a senhora dará, como ao outro, a graciosa moldura” (ALENCAR, 2013, p. 14).

*Senhora* é o único dos três romances que possui a assinatura do próprio autor na nota introdutória, mas na mesma o autor esclarece que é apenas o editor do texto, pois o relato lhe foi entregue por outra pessoa: “o suposto autor não passa rigorosamente de editor. É certo que tomando a si o encargo de corrigir a forma e dar-lhe um lavor literário, de algum modo apropria-se não a obra, mas o livro” (ALENCAR, 2012, p. 15).

As estratégias adotadas por José de Alencar destacam a preocupação do autor com as possíveis críticas que poderia receber após a publicação das obras, e também é uma escolha que influencia a leitura e percepção das personagens por parte do leitor.

A escolha dos títulos está inserida dentro das estratégias utilizadas para conceder autoria aos romances e os mesmos são de responsabilidade daqueles a quem Alencar os concede. Tendo dito isso, é importante perceber também as funções do título que, conforme Genette (2009, p. 87):

Aqui devemos colocar um ponto de ordem em nossa lista, elaborada às cegas, das funções do título. A primeira, a única obrigatória, na prática e na instituição literária, é a função de designação, ou de identificação. Única e obrigatória, mas impossível de separar das outras, já que, sob a pressão semântica ambiente, mesmo um simples número de *opus* pode revestir-se de sentido. A segunda é a função descritiva, por sua vez temática, remática,



mista ou ambígua, de acordo com a escolha que o destinador faz do ou dos traços portadores dessa descrição cada vez mais inevitavelmente parcial e, portanto, seletiva, e segundo a interpretação dada pelo destinatário, que se apresenta no mais das vezes como uma hipótese sobre os motivos do destinador, isto é, para ele do autor; facultativa de direito, essa função é inevitável de fato [...]

Segundo a afirmação de Genette (2009), a primeira função do título é a de identificação com o conteúdo, ou seja, o título, por menor que seja, deve trazer a essência do conteúdo narrativo em sua composição, seja designando uma personagem, espaço, enredo, tempo ou outra particularidade, o título deve ser indissociável do conteúdo.

É o que se observa em *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, todos os títulos têm relação estreita com o conteúdo. No primeiro, apresenta uma metáfora para caracterizar a protagonista, nos outros dois apresenta uma caracterização mais direta das heroínas. Essa função é claramente visível nos romances de Alencar.

A segunda função que Genette (2009) expõe é a descritiva e, no caso dos romances analisados, pode-se observar o diálogo que essa função realiza com a primeira, pois os títulos de *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, mesmo curtos oferecem uma descrição geral da protagonista, seja em relação ao seu comportamento, aparência ou personalidade.

Os títulos não conseguem englobar toda a essência das heroínas e não precisam, não devem, a profundidade das mesmas deve ser descoberta no conteúdo e não nos elementos que o antecedem. Genette (2009, p. 87) continua a listagem das funções dos títulos:

[...] A terceira é a função conotativa presa à segunda, voluntariamente ou não da parte do autor; ela também me parece inevitável, pois todo título, como todo enunciado em geral, tem sua maneira de ser, ou se se preferir, seu estilo - e mesmo o mais sóbrio, cuja conotação será pelo menos sobriedade (no melhor, ou no pior: afetação de sobriedade). Mas como talvez seja abusivo chamar de função um efeito que nem sempre é intencional, seria melhor falar aqui de valor conotativo. A quarta, de eficácia duvidosa, é a função chamada sedutora. Quando está presente, depende mais da terceira do que da segunda. Quando está ausente também, aliás. Digamos antes que ela está sempre presente, mas que pode revelar-se positiva, negativa ou nula segundo os receptores, que não se regem sempre pela ideia que o destinador faz de seu destinatário.

A terceira função apresentada por Genette (2009) é a conotativa ou a noção de valor conotativo, e essa função, ligada à segunda, reflete a maneira de ser do título que, em *Lucíola*, *Diva* e *Senhora* é exatamente a referência mais ou menos clara à Lúcia, Emília e Aurélia respectivamente, caracterizando-lhes e concedendo-lhes destaque prévio.

A quarta função destacada por Genette (2009) é a sedutora, que é de eficácia duvidosa, mas que nos romances de José de Alencar é aplicada com sucesso, mesmo em títulos curtos, de um só vocábulo.

Os títulos são pequenos e, por isso, oferecem um mistério, o que os pode tornar atraentes, ou seja, sedutores e, se o leitor capta a mensagem que os mesmos carregam, podem se sentir também curiosos a adentrar ao texto para o aprofundamento da mensagem que foi iniciada no título e, a sedução que o título proporciona torna conseqüentemente as personagens protagonistas também atraentes.

Isso evidencia o destaque que os títulos oferecem às protagonistas de *Lucíola*, *Diva* e *Senhora* e que sua escolha foi intencional, pois o acesso ao título de um livro é maior que o acesso ao seu conteúdo: “[...] o público de um livro, segundo me parece, é uma entidade de direito mais vasta do que a soma de seus leitores” (GENETTE, 2009, p. 71).

Nessa perspectiva, é importante perceber o poder de influência que a intitulação de *Lucíola*, *Diva* e *Senhora* possuem na leitura dos romances e no destaque das protagonistas, que são previamente caracterizadas e destacadas na mente do leitor desde a capa, antes que a leitura seja de fato iniciada.

#### **4.2 Narradores e pintores: A exposição das telas de idealização**

Dentro de uma trama romanesca o foco narrativo é um dos aspectos mais dignos de atenção, ele perpassa todos os demais elementos e possui uma influência direta na forma como o leitor enxerga os fatos e as personagens, uma vez que: “a verdade é que a análise de um conto, uma novela ou um romance não pode prescindir deste aspecto, sob pena de escamotear um fator de capital relevância na estrutura da obra ficcional” (MOISÉS, 2007, p. 143).

O narrador é aquele que apresenta as personagens ao leitor, ele é o principal responsável por reproduzir na malha textual as impressões que o autor objetivou destacar em suas personagens. É a partir da narração que a construção das personagens vai ser finalmente desenvolvida.

É importante destacar as escolhas de José de Alencar quanto aos focos narrativos presentes em suas obras. Ele optou por inserir em *Lucíola* e *Diva* o foco narrativo em primeira pessoa. Nesses romances, os narradores são os pares românticos das protagonistas, Paulo e Augusto respectivamente. Em *Senhora*, o romancista optou pela narração em terceira pessoa.

Gancho (2002) expõe as variantes relacionadas aos focos narrativos que podem ser adotados pelos escritores e afirma que, dentro de um mesmo tipo de foco narrativo podem existir inúmeras variações, ou seja, podem ser identificadas muitas maneiras distintas de se narrar em primeira pessoa ou em terceira pessoa. A narração não está fechada em duas categorias, mas se expande à medida que uma das abordagens principais é escolhida.

O narrador inserido em um enredo não se resume à classificação em narrador personagem ou observador, existem aspectos importantes a se observar sobre o foco narrativo, e um dos mais relevantes é o modo como esse narrador se posiciona diante dos fatos e das personagens, pois essa posição será aceita sem questionamento pela maioria dos leitores: “de acordo com a postura desse narrador, ele funcionará como um ponto de vista capaz de caracterizar as personagens” (BRAIT, 2017, p. 74).

Como visto, o foco narrativo é indissociável das personagens e o destaque das mesmas está diretamente relacionado à posição adotada por aquele que narra a história. Conforme Brait (2017, p. 90):

A narração em primeira pessoa ou terceira pessoa, a descrição minuciosa ou sintética de traços, os discursos direto, indireto ou indireto livre, os diálogos e os monólogos são técnicas escolhidas e combinadas pelo escritor a fim de possibilitar a existência de suas *criaturas de papel*. (grifos da autora).

O narrador personagem em *Lucíola* é Paulo, ele descreve e procura decifrar os mistérios que envolvem Lúcia, a protagonista por quem se vê apaixonado e a quem não consegue se desvincular mesmo depois de saber que se trata de uma cortesã. Paulo é aquele que enxerga em Lúcia a pureza que ninguém mais consegue enxergar e, por isso, é o responsável pela narração do romance, que só seria atribuída ao personagem que estivesse disposto a desenvolver em Lúcia a ideia de castidade. De acordo com Alencar (2011, p. 25):

A lua vinha assomando pelo cimo das montanhas fronteiras; descobri nessa ocasião, a alguns passos de mim, uma linda moça, que parara um instante para contemplar no horizonte as nuvens brancas esgarçadas no céu azul e estrelado. Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada. Ressumbrava na sua muda contemplação doce melancolia e não sei que laivos de tão ingênua castidade, que o meu olhar repousou calmo e sereno na mimosa aparição.

O trecho apresentado é a narração da primeira aparição de Lúcia no romance. Paulo, recém-chegado ao Rio de Janeiro, ainda não sabe de quem se trata a moça a qual está

descrevendo, ele destaca em sua percepção inicial a beleza e pureza da personagem, é uma descrição claramente idealizada, mas ainda sem o conhecimento da condição social da protagonista.

O narrador personagem, ao saber que Lúcia é uma cortesã, fica envergonhado, mas sua primeira impressão sobre Lúcia permanece constante ao longo da trama e, quanto mais conhece a heroína mais a considera um símbolo de pureza. A relação que com ela desenvolve é cheia de altos e baixos, e a atmosfera que nela repousa, ora leve, ora carregada de uma força soturna é sempre descrita por ele como algo que a exalta, eleva e destaca. Conforme Alencar (2011, p. 83):

Lúcia estava rutilante de beleza; a sua formosura tinha nesse momento uma ardência fosforescente que eu atribuí à irritação nervosa da manhã. O orgulho e o desprezo vertiam-lhe de todos os poros, nos olhos, nos lábios, nas faces e no porte desenvolvido. Ela flutuava numa atmosfera maléfica para o coração, que, entrando naquela zona abrasada, sentia-se asfixiar. A roda elegante festejava o astro que surgia, depois do seu eclipse passageiro, mais que nunca brilhante.

Lúcia é inserida no romance como um astro, alguém que brilha e que por ninguém é ofuscada, ela é a antítese da impureza designada pelo social, e da pureza enxergada pelos olhos do narrador, aos olhos de alguém que por ela está apaixonado e, por isso, não lhe destaca os defeitos que pode ter ou as implicações sociais de sua condição de cortesã, mas lhe eleva acima das convenções sociais, afirmando existir na heroína a pureza da alma, mais importante que a pureza do corpo.

A última descrição que Paulo narrador faz de Lúcia é a conclusão de uma idealização a qual ela foi o único alvo dentro da narrativa, sua presença é a mais prestigiada e sua ausência é a mais incômoda, não existem comparações à personalidade da heroína, pelo menos não na perspectiva de Paulo, que é a perspectiva responsável por conduzir a narrativa: “almas como as de Lúcia, Deus não as dá duas vezes à mesma família, nem as cria aos pares, mas isoladas como os grandes astros destinados a esclarecer uma esfera” (ALENCAR, 2011, p. 145).

Aos olhos do narrador, a heroína possui uma essência ímpar e superior, e essa visão é um dos principais alicerces que sustentam o destaque a ela concedido, que talvez seria rebaixado a nada caso outra personagem fosse a responsável pela voz do romance: “se quem a vê é o ancião lúbrico, só enxergará nela a bacante despudorada; se, por outro lado, são os

olhos apaixonados de Paulo-narrador, ele verá, quase sempre, o anjo de pureza que nela, apesar de tudo, habita.” (RIBEIRO, 1996, p. 92).

A narração apresentada em *Diva* é similar a que se encontra em *Lucíola*, mas Emília nem sempre é exposta como uma mulher esplendorosamente bela. O início da narrativa é marcado pela fealdade da protagonista, porém, maior que essa caracterização inicial era a promessa de uma beleza futura que Augusto, narrador da história, faz questão de destacar: “tal era Emília aos quatorze anos. Entretanto, quem soubera a anatomia viva da beleza, conhecera que havia nessa menina feia e desengonçada o arcabouço de uma soberba mulher. O esqueleto ali estava: só carecia da encarnação” (ALENCAR, 2013, p. 16).

A previsão realizada pelo narrador é concretizada à risca. Augusto, após um período de aperfeiçoamento de estudos, retorna ao cenário carioca, onde encontra o esplendor de mulher que Emília se torna. A heroína vai de uma condição de fealdade à condição de divindade que será destacada pelo narrador constantemente durante o desenvolvimento da história. De acordo com Alencar (2013, p. 28):

Quando aos dezoito anos ela pôs o remate a esse primor de escultura viva e poliu a estátua de sua beleza, havia atingido ao sublime da arte. Podia então, e devia, ter o nobre orgulho do gênio criador. Ela criara o ideal da Vênus moderna, a diva dos salões, como Fídias tinha criado o tipo da Vênus primitiva.

Em *Diva* tudo contribui para o destaque da heroína romântica. É a opção sonhada e buscada pelos cavalheiros que procuram casar-se e o alvo da inveja das moças, suas concorrentes, as competidoras que contemplam dia após dia Emília lhes roubar o prêmio, e sem pretensões para tal, ela é a superioridade natural.

Os salões cariocas, palco das reuniões sociais, são o cenário em que a elevação de Emília é mais notável. Augusto é uma espécie de narrador hipnotizado, descrevendo as chegadas e efeitos que a presença da protagonista desencadeia nos presentes, grupo no qual se insere, envolvido pela atmosfera que emana de Emília. Conforme Alencar (2013, p. 67):

Um céu abriu-se ali; e a deusa dele atravessava com gesto olímpico a Via Láctea dos salões resplandecentes. Seu passo tinha o sereno deslize, que foi atributo da divindade; ela movia-se como o cisne sobre as águas, por uma ligeira ondulação das formas.  
A multidão afastava-se para deixá-la passar sem eclipse, na plenitude de sua beleza.

O foco narrativo empregado em *Diva* destaca a condição humana das demais personagens como incomparáveis à personalidade da protagonista, descrita de forma idealizada. Emília é exclusiva, não há uma antagonista que manche ou diminua sua importância no romance, é quase desprovida de defeitos.

O narrador a enfoca em cenário divino, expondo a ideia de que nenhum de seus admiradores é digno de possuí-la, o que esclarece, concretiza e justifica todo o destaque da personagem. De acordo com Ribeiro (1996, p. 108):

Emília é colocada pelo narrador acima das criações do imaginário que, sabemos, não sofrem as limitações impostas pela natureza à imperfeição de suas criaturas. Nem a imaginação será capaz de criar algo mais puro ou mais harmonioso. Deixa de ser uma mulher, para transformar-se em habitante de uma outra dimensão, onde se acham os arquétipos. Qualquer semelhança com a visão platônica não será ocasional, ainda que possa ser inconsciente.

O foco narrativo empregado em *Senhora*, por sua vez, é um caso à parte, pois o narrador não é um personagem da história, o que concede à narrativa um caráter de distanciamento dos acontecimentos e da protagonista e, se considera mais fácil um narrador personagem, apaixonado pela heroína romântica, colocar-se em posição de admirador e narrar os fatos em uma perspectiva que a exalte; mas em *Senhora* o narrador não participa da história como personagem, mesmo assim, esse fato não concede a Aurélia menos notoriedade.

A narração empregada no romance de Alencar é inserida de forma subjetiva, por mais que o narrador não esteja agindo no enredo, ele se posiciona como alguém curiosamente interessado no comportamento da personagem protagonista, descrevendo o impacto social que Aurélia causa, bem como sua relação com o marido Fernando, personagem a quem a protagonista controla por tê-lo comprado como uma mercadoria. Segundo Alencar (2012, p. 17):

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela.  
Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões.  
Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade.  
Era rica e formosa.

Logo na primeira aparição de Aurélia no romance pode-se observar certa subjetividade no posicionamento do narrador, que poderia ter usado de outro tipo de caracterização para a personagem, mas a primeira descrição de Aurélia a coloca acima das demais personagens, a

adjetivação utilizada pelo narrador é intensa, bem como o jogo metafórico ao qual recorre para se referir à protagonista.

No início da narrativa, o destaque da heroína romântica é revelado pela adjetivação concedida a ela pelo narrador. Em *Senhora*, aquele que narra se atém aos fatos, mas não sem posicionar-se a favor de Aurélia, não sem declarar-lhe a superioridade ou o impacto de sua presença. De acordo com Alencar (2012, p. 61):

Quando Seixas achava-se ainda sob o império desta nova contrariedade, apareceu na sala a Aurélia Camargo, que chegara naquele instante. Sua entrada foi como sempre um deslumbramento; todos os olhos voltaram-se para ela e pela numerosa e brilhante sociedade ali reunida passou o frêmito das fortes sensações. Parecia que o baile se ajoelhava para recebê-la com o fervor da adoração.

No trecho, o narrador poderia apenas informar sobre a chegada de Aurélia, e ele o faz, mas não sem acompanhar a informação de uma descrição do como acontece e dos efeitos que a entrada da protagonista causa nas demais personagens. Os olhares, comentários e a atenção de todos são para ela, e o narrador faz questão de deixar isso claro, afinal, assim como as personagens que cercam Aurélia, ele também está preso à essência da protagonista, enfocando isso em sua abordagem. Conforme Alencar (2012, p. 161):

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

Fernando é também herói do romance de Alencar e, como o olhar narrativo vem de fora dos fatos narrados poderia haver um enfoque a ele destinado, foco esse que poderia ofuscar o brilho de Aurélia, o que não acontece, pois o narrador, mesmo abordando também os dramas interiores de Fernando está preso a Aurélia, e esse olhar idealizado influencia a leitura do romance: “a presença do narrador se faz sentir, desde o princípio, ao dar nome ao livro e às partes que o compõem. Tal denominação já traduz uma maneira de ver os acontecimentos que irão ser relatados; e, já, um prévio julgamento das ações que estão por vir” (RIBEIRO, 1996, p. 140).

Em sua trilogia, Alencar introduziu seu próprio “eu” nos focos narrativos escolhidos. É através deste aspecto que consegue subjetivamente apresentar suas protagonistas à sua maneira, abordando criticamente a sociedade carioca da época, e colocando as protagonistas

de *Lucíola, Diva e Senhora* acima das mediócras convenções sociais. Nessa perspectiva, afirma Moisés (2006, p. 284):

Entretanto, esse pormenor merece cautela, pois em qualquer ponto de vista está imanente ou evidente o “eu” do autor, claro, em grau variável conforme o conteúdo da obra; ademais, a condição de arte, inerente ao romance, justifica o subjetivismo no emprego dos focos narrativos.

Com isso, destaca-se a necessidade de atenção ao foco narrativo e à maneira como o mesmo se relaciona com as personagens: “[...] ao leitor vigilante não pode passar despercebido o ponto de vista, encarando-o sempre em confronto com os outros aspectos da obra de ficção, a ver-lhe a interação e a necessidade” (MOISÉS, 2007, p. 143).

Como evidenciado, em *Lucíola, Diva e Senhora* os narradores pintam uma tela e, nesse fazer artístico, destacam Lúcia, Emília e Aurélia em primeiro plano, deixando as demais personagens ao fundo ou às margens que lhe sobram.

#### **4.3 Os espinhos das flores: Performances dos obstáculos narrativos**

Em tramas onde as heroínas românticas são idealizadas e elevadas a um nível superior às demais personagens, não seria surpresa a inexistência de percalços e dificuldades ao longo de suas trajetórias e, o leitor, ciente desse destaque pode conjecturar a ausência de sofrimento ou problemas intrínsecos ao cotidiano; mas a introdução destes aspectos, em maior ou menor grau, também funciona como concedente de destaque às personagens, visto que as aproxima do leitor tornando-as verossímeis no contexto narrativo. Nessa perspectiva, afirma Candido (2018, p. 55):

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial.

Em *Lucíola, Diva e Senhora* a verossimilhança possibilita que as heroínas românticas passem por situações embaraçosas, como perdas, doenças, conflitos decorrentes das convenções sociais, entre outros. E esses obstáculos inseridos no enredo das protagonistas lhes possibilitam mais um destaque relevante, pois lhes concedem um caráter palpável, vivo, além da possibilidade de aprofundamento nas personagens.



Além disso, não se pode deixar de mencionar a aproximação que os conflitos que sofrem as personagens lhes possibilitam com o leitor, que como um ser humano comum não está imune a sofrer dramas parecidos com os dramas das heroínas, pois: “no meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência etc.” (CANDIDO, 2018, p. 54).

O leitor, ao percorrer as camadas das protagonistas e se identificar com seus problemas seguidos de resoluções acaba, mesmo que inconscientemente, elevando-as a um novo patamar de destaque, o patamar da verossimilhança com o mundo real. Além disso, os conflitos dos quais as heroínas são alvo evidenciam sua força e, podem despertar no leitor a compaixão, que o fará torcer pela ascensão da protagonista, no sentido de recompensar seu sofrimento.

A narrativa de *Lucíola*, através dos percalços inseridos no caminho da protagonista, vai não apenas destacar sua força, mas também justificar sua condição de cortesã, através do *flashback* em que Lúcia relata a Paulo quais as circunstâncias que a fizeram se prostituir. De acordo com Soares (2010, p. 198):

[...] a heroína vai relatar que, em decorrência do surto de febre amarela de 1850, seus pais caíram adoentados, o que a levou à vida de prostituição numa tentativa de salvar a família. Sua mãe, seu pai, seu irmão e sua tia estavam moribundos, e sua irmã menor começava a apresentar os sintomas da doença. Sem recursos para cuidar de sua família, a jovem desesperada deixou-se seduzir por um vizinho, personagem que já havia aparecido na trama e fora apresentado como “Sr. Couto, capitalista”.

Os problemas que Lúcia, ainda adolescente teve de enfrentar foram aparecendo sucessivamente e em um curto período de tempo. Primeiro adoeceram seus pais e seus irmãos, sendo que ninguém queria ajudá-los, pois até uma vizinha que os quis ajudar acabou morrendo pela febre amarela, sendo apenas Lúcia e sua tia para cuidar dos parentes enfermos. E sem dinheiro, agora estavam também sem o auxílio médico do qual ainda dispunham. Conforme Alencar (2011, p. 126):

O médico, que nos fazia a esmola de tratar, dera uma queda de cavalo e estava mal. Para cúmulo de desespero, minha tia uma manhã não se pôde erguer da cama; estava também com a febre. Fiquei só! Uma menina de 14 anos para tratar de seis doentes graves, e achar recursos onde os não havia. Não sei como não enlouqueci.

Lúcia está agora sozinha, com apenas 14 anos observa o definhar de sua tia, a única que a auxiliava nos cuidados à família, agora era mais uma vida da qual que tinha a responsabilidade de cuidar. Vendo-se em tal situação, a protagonista ainda inocente se entrega a um vizinho em troca de dinheiro, este vizinho era o Couto. Com isso, Lúcia consegue salvar a vida do pai, que quando toma conhecimento da origem do dinheiro a expulsa de casa. De acordo com Alencar (2011, p. 127):

O dinheiro ganho com a minha vergonha salvou a vida de meu pai e trouxe-nos um raio de esperança. Quase que não me lembrava do que se tinha passado entre mim e aquele homem; a consciência de me ter sacrificado por aqueles que eu adorava, fazia-me forte [...] Contei-lhe tudo; tudo que eu sabia na minha inocência. Ele compreendeu o resto. Expulsou-me!

É importante observar que a própria heroína se coloca como um sacrifício, e que esse sacrifício lhe faz forte, ou seja, se a personagem, depois de enfrentar as dificuldades até então apresentadas reconhece sua própria força resta ao leitor apenas captar a informação e seguir a leitura com o fato internalizado.

Mas os atributos de Lúcia não param por aí. Após ser expulsa de casa por se sacrificar procurando salvar a família, a protagonista que se chama Maria da Glória relata a origem do nome que agora a identifica. Segundo Alencar (2011, p. 128):

Nisto uma moça quase de minha idade veio morar comigo; a semelhança de nossos destinos fez-nos amigas; porém Deus quis que eu carregasse só a minha cruz. Lúcia morreu tísica; quando veio o médico passar o atestado, troquei os nossos nomes. Meu pai leu no jornal o óbito de sua filha; e muitas vezes o encontrei junto dessa sepultura onde ele ia rezar por mim, e eu pela única amiga que tive nesse mundo.

Ao sair de casa, Lúcia não deixa de pensar no que é melhor para sua família, ela troca de nomes com a amiga morta para que seus pais saibam de sua suposta morte e não mais se envergonhem pela filha a quem deram vida, o que destaca o caráter nobre da heroína que, ao finalizar a narração é considerada ainda pura por Paulo: “- Tu és um anjo, minha Lúcia!” (ALENCAR, 2011, p. 129), o que é mais um argumento forte, pois evidencia que as dificuldades que Lúcia enfrenta só destacam sua força e pureza.

O início da trama de *Diva* é marcado pela doença da protagonista, sendo esta a primeira dificuldade que tem de enfrentar: “Amaral é chamado à casa de seu amigo Geraldo, para tratar de sua irmã Emília, que sofria de uma pneumonia dupla. O recém-médico dedica-

se à tarefa integralmente e consegue ‘arrancá-la das garras da morte’” (RIBEIRO, 1996, p. 107).

A gravidade da enfermidade que acomete a heroína é expressa nos cuidados e preocupação dramática de seu médico, Augusto, o narrador-personagem e par romântico de Emília: “Aproximei-me; a máscara da morte cobria já aquele rosto diáfano. Sentei-me à borda do leito, e não pude reter as lágrimas que me saltaram em bagas dos olhos” (ALENCAR, 2013, p. 22).

Outro percalço no caminho de Emília é a falta da mãe. Desde o momento em que a narração se inicia, a jovem é órfã de mãe, o que a faz desde cedo assumir diversas responsabilidades em sua casa. Mas a presença materna vai ser recuperada em *flashbacks* que revelam o espírito aventureiro da protagonista, e essa presença é inserida com a significação de abrigo e proteção, com a qual a heroína não pode contar no decorrer da narrativa, visto que sua mãe não está viva. Conforme Alencar (2013, p. 50):

Até então vivera à sombra materna, como flor que se planta em vaso de porcelana e vegeta nos terraços. Do colo passara ao regaço; quando principiou a andar, coseu-se à falta do vestido de sua mãe. [...] Vinham dali rumores vagos e estranhos mistérios que a estremeciam. Logo presa de grande pavor, fugia a abrigar-se no colo materno.

Somado a isso, Emília ainda precisa conviver com as consequências de ser uma jovem rica em uma sociedade de interesses. Como uma das principais dificuldades enfrentadas pela protagonista está o fato de ser rica e acreditar no amor verdadeiro, pois a personagem não reclama do fato de possuir uma boa condição social e financeira, mas declara que se sente humilhada pelos galanteios fingidos que recebe, cujas intenções recaem na sua riqueza e não em sua própria essência.

Emília é alguém que idealiza o amor verdadeiro, mas que o enxerga cada vez mais longe por causa da quase impossibilidade de ser amada pelo que é, e não pelo que tem. De acordo com Alencar (2013, p. 99):

- Os homens... Felizmente aprendi cedo a conhecê-los, e os desprezo a todos; os desprezo, sim, com a indignação do amor imenso que eu sinto em mim, e que nem um deles merece!... Cuida o senhor que é a minha vaidade que me arrasta pelas salas, como tantas mulheres, pelo prazer de se verem admiradas e ouvirem elogios à sua beleza?... Oh! não, meu Deus!... Vós sabeis quanta humilhação tenho tragado, eu que tenho orgulho de merecer um nobre amor, vendo-me objeto de paixões mentidas e interesseiras!...

A própria condição social da protagonista a causa sofrimento e, por isso, quando se vê realmente apaixonada por Augusto duvida que possa ser correspondida, duvida que ele seja diferente dos demais admiradores que anseiam ascender socialmente através do matrimônio, por isso busca provar a existência do amor verdadeiro do jovem médico. Emília está acima das convenções sociais, e isso a torna uma heroína nobre, forte e profunda. Segundo Ribeiro (1996, p. 126):

O fato de Emília ser rica faz dela uma esposa cobiçada, num mundo em que uma das poucas possibilidades de ascensão social para os jovens bacharéis em disponibilidade era um casamento bem calculado. É a partir daí que a nossa personagem vai estabelecer uma diferença essencial entre as paixões retóricas e o que ela admite ser o amor verdadeiro. E é também por isso que submete Augusto a todas as provas possíveis, já que ele é um médico pobre, se comparado aos haveres da família Duarte.

No enredo de *Senhora* também se identificam as dificuldades que Aurélia precisa enfrentar para ser finalmente feliz, conflitos esses que estão direta ou indiretamente ligados ao dinheiro e à organização social da época: “denúncia do casamento por interesse pecuniário, no qual desenvolve uma das suas preocupações constantes: o papel do dinheiro na classificação e avaliação das pessoas, bem como no próprio teor das relações burguesas” (CANDIDO, 2002, p. 65).

Os principais problemas que aparecem na vida da heroína serão relatados após seu casamento com Seixas, em Quitação, a segunda parte do romance, onde os *flashbacks* apresentados revelam sua força e persistência.

Os conflitos que envolvem e afetam Aurélia iniciam desde o começo do relacionamento dos pais, que é reprovado pelo avô paterno da heroína, assim, o pai da jovem após sair de casa acaba adoecendo e vem a falecer. Está pobre e sem o auxílio do Pai; somado a isso Emílio, irmão de Aurélia, também morre após ser acometido de uma pneumonia, nomeada no romance como febre de mau caráter. Conforme Alencar (2012, p. 91):

Emílio, reconhecendo-se muito fatigado, uma tarde de excessivo calor, cometeu a imprudência de tomar um banho frio. A consequência foi uma *febre de mau caráter* que o levou em poucos dias [...] Redobram pois as insistências da pobre viúva; e Aurélia ainda coberta do luto pesado que trazia pelo irmão condescendeu com a vontade da mãe, pondo-se à janela todas as tardes. (grifo do autor).

O sofrimento de Aurélia acontece em várias etapas seguidas em curtos intervalos de tempo, não existe a possibilidade de recuperação de uma perda, pois quando se vai sentindo a

dor de uma logo acontece outra e o turbilhão vai aumentando como em uma bola de neve. E como se não bastassem as perdas que sofre, Fernando a abandona para se comprometer com Adelaide, uma moça que, no momento, está socialmente acima da protagonista. Segundo Alencar (2012, p. 108):

A moça repeliu constantemente essa ideia, que lhe imbuíram os ressentimentos de Ribeiro; mas chegou o momento em que lhe arrancaram a dúvida consoladora.

Recebeu uma carta anônima. Comunicavam-lhe que Seixas a tinha abandonado por um dote de trinta contos de réis. Acabando de ler estas palavras levou a mão ao seio, para suster o coração que se lhe esvaía.

Nunca sentira dor como esta.

Esse evento é o ápice da dor de Aurélia até então, pois como se trata de uma trama romanesca a perda daquele a quem ama é incomparável às outras perdas. E dessa vez fica evidente o antagonismo do dinheiro na narrativa de Alencar, pois a posição social de Adelaide é o que faz Fernando abandonar Aurélia, mesmo estando ainda apaixonado por ela. E para completar a catástrofe na vida da heroína, sua mãe adoece de uma moléstia crônica que a deixa debilitada por dois meses e que em pouco tempo a tira a vida. De acordo com Alencar (2012, p. 112):

[...] O paroxismo cedeu à aplicação de remédios enérgicos; mas a viúva não se levantou mais do leito onde agonizou cerca de dois meses.

Foi este o período mais difícil da vida de Aurélia; porque às mágoas acerbas de seu amor ludibriado, acresceu a dor dos sofrimentos de sua mãe. E como se não bastasse esse golpe para acabrunhá-la, veio agravar esta situação, a miséria com seu cortejo.

Aurélia é forte, os fatos apresentados por ela a Fernando na noite de núpcias deixam sua narrativa mais complexa e profunda e o passado sofrido da heroína tem um peso considerável em suas atitudes presentes, principalmente em relação ao marido, por quem no passado foi abandonada: “rejeitada por Fernando, ela retorna à sua situação inicial e o desequilíbrio não só se repete, mas agrava-se. Órfã, pobre e sozinha atinge o ápice da situação de carência” (RIBEIRO, 1996, p. 160).

Porém, a heroína dá a volta por cima através da herança inesperada que recebe do avô, e todas as dificuldades que enfrenta a tornam digna de tal recompensa, pois ao leitor fica evidente a oposição entre os níveis sociais em que Aurélia esteve e em ambas evidente sua força, destaque e profundidade.

A abordagem realizada torna finalmente necessária e relevante a classificação das heroínas estudadas. Redondas ou Planas o destaque é evidente, mas é importante atentar para a existência de camadas nas personagens, e esta particularidade, evidenciada nas análises realizadas destaca a falta de uma caracterização que consiga abranger toda a extensão exterior e interior das personagens bem como suas trajetórias, o que as torna exemplares de personagens redondas. Conforme Moisés (2006, p. 230):

Por sua vez, as personagens *redondas* têm profundidade e revelam-se por uma série de características, ao contrário das *planas*, identificadas pelo desenvolvimento excessivo de uma virtude ou de um vício. Dinâmicas, as coisas se passam *dentro* delas e não *a* elas; por isso surpreendem o leitor pela “disponibilidade” psicológica, semelhante à dos seres vivos. (grifos do autor).

É o que se observa nas protagonistas de *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, que são construídas ao longo da narrativa, através da apresentação dos traços externos e das marcas internas, que justificam suas personalidades ímpares: “ao se analisar um personagem redondo, deve-se considerar o fato de que ele muda no decorrer da história e que a mera adjetivação, isto é, dizer se é solitário, ou alegre, ou pobre, às vezes não dá conta de caracterizar o personagem” (GANCHO, 2002, p. 20).

As dificuldades que fazem parte da trajetória das protagonistas contribuem de forma singular para a classificação das heroínas como personagens redondas, pois as personalidades de Lúcia, Emília e Aurélia são construídas no decorrer da narração, sendo o resultado do contraste entre os momentos de luta e os momentos de glória, ou seja, o presente das personagens é resultado das camadas que seus percursos narrativos apresentam, e não de uma simples caracterização inicial.

Portanto, ficam evidentes os resultados positivos que os percalços, problemas e conflitos atribuem ao destaque das heroínas românticas de *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, tanto pela identificação com os leitores quanto pela noção de profundidade em suas performances, pois as flores que parecem ser a vida das personagens não excluem a presença dos espinhos, usados nas narrativas para lhes fortalecer e engrandecer.

#### **4.4 As demais personagens: A montagem dos quebra-cabeças narrativos**

Existem diversas formas de se elaborar uma protagonista fazendo com que seu destaque seja superior ao concedido às demais personagens de uma obra, e a forma como o

autor insere os aspectos de sua narrativa possibilita a idealização de seus heróis e heroínas em maior ou menor grau.

Alencar constrói as heroínas de sua trilogia utilizando de algumas peculiaridades. As análises realizadas revelam os aspectos que possibilitam o destaque de Lúcia, Emília e Aurélia, mas ainda pode-se citar outra particularidade que contribui consideravelmente para esse destaque: a visão que as demais personagens possuem das heroínas, bem como a posição de inferioridade em que se colocam frente a elas.

*Lucíola*, *Diva* e *Senhora* são narrativas onde estão presentes várias críticas sociais e as protagonistas estão acima das convenções apresentadas, recusam-se a participar da alienação em que as demais personagens estão submersas. Porém, como o escritor romântico que foi, “Alencar crê nas ‘razões do coração’” (BOSI, 2017, p. 147) e isso faz com que o final das narrativas seja marcado pelas resoluções dos conflitos, decorrendo também da persistência principalmente dos pares românticos a permanecerem ligados às heroínas.

É importante enfatizar que a abordagem realizada separa os personagens Paulo e Augusto, encontrados em *Lucíola* e *Diva*, respectivamente, de suas posições de narradores, pois existe diferença entre discorrer sobre o narrador e o personagem, por mais que o personagem seja responsável por narrar a história, tratam-se de elementos diferentes da narrativa e, as caracterizações do narrador são diferentes das ações do personagem.

*Lucíola* é uma narrativa onde a submissão concedida à protagonista é advinda principalmente de Paulo, que se apaixona pela personagem pouco se importando com sua condição social: “Lúcia, ao contrário, entrega-se conscientemente à profissão, e dela não pode escapar, a despeito dos sentimentos de Paulo Silva, um Armando Duval à sua maneira” (MOISÉS, 2012, p. 468-469).

Mas Paulo não é o único que admira Lúcia, ele está em meio a um grupo de apaixonados e isso lhe causa ciúmes, por mais que seja o homem a quem a heroína realmente ama, como se vê abaixo:

Que sentimento me obrigava a parar na loja para seguir com os olhos essa mulher, à posse exclusiva da qual eu acabava de renunciar? Que motivo estranho, vendo-a agora cercada de apaixonados, me fazia sofrer, a mim que não havia duas horas tinha assistido friamente à explosão violenta da sua cólera? (ALENCAR, 2011, p. 83).

Lúcia é colocada em um lugar elevado por seus admiradores e, em meio à admiração da qual a protagonista é alvo, Paulo se questiona sobre que sentimento o fazia segui-la, mesmo depois dos problemas que com ela havia tido. Existe uma força sentimental em si

mesmo, que o faz ser atraído pela heroína e, ainda que não saiba discernir qual seja essa força, o personagem reconhece que ela existe, sendo subjugado em posição inferior à Lúcia. Segundo Alencar (2011, p. 109):

Contudo a lembrança de Lúcia não se apagava; eu vivia ainda das recordações da felicidade que ela me dera; e quando saía afagava sempre a esperança de encontra-la. Se isto sucedia, apesar de minha aparente indiferença, sentia uma emoção que achava ridícula e não podia dominar.

É evidente a falta de controle de Paulo sobre si mesmo, o personagem mesmo caracterizando-se como ridículo, não consegue controlar a emoção que ascende ao ver Lúcia, ainda que procure fingir o desinteresse.

É importante destacar que o personagem não muda seu posicionamento em relação à heroína dos momentos conflituosos para os instantes de alegria; seu lugar de inferioridade é constante, assim como a confusão interna que Lúcia lhe causa: “ainda hoje não posso compreender que força misteriosa me obrigou a respeitar um dia inteiro essa mulher, que eu possuía, e ainda apertava nos meus braços, recebendo a carícia de seu lábio amante” (ALENCAR, 2011, p. 115).

Paulo é um personagem que centraliza outra personagem em sua vida, a heroína é seu foco e, por isso, o jovem é persistente frente aos vários impasses que permeiam sua relação com a protagonista. Conforme Ribeiro (1996, p. 98):

E, por outro lado, Paulo, o homem amante, torna-se o doador da compreensão e da santificação da mulher perdida [...]  
Já apontamos, antes, que a personagem Lúcia/Maria da Glória é bifronte e é diante desse ser enigmático que a paixão de Paulo há de desdobrar-se, nas suas dúvidas, agonias, rupturas e reconciliações, cíclicas e repetitivas.

Lúcia é possuidora de uma essência profunda que revela a insuficiência da compreensão de Paulo, mas o entendimento sobre sua relação com a amada ou sobre seus próprios sentimentos não é necessário para que ele se coloque em posição de adoração a Lúcia, o que destaca a construção intencional da heroína complexa e destacável: “[...] Alencar criou uma das mais densas e complexas heroínas, única em sua galeria feminina: suas ‘mulheres-anjos’ resistem menos ao desgaste do tempo que essa ‘mulher-demônio’” (MOISÉS, 2012, p. 469).

*Diva* também revela a posição superior da protagonista em relação às demais personagens. Emília é o foco da admiração e da atenção aonde chega, é desejada e buscada



como a esposa ideal pelos cavalheiros, o que provoca os ciúmes de Augusto. De acordo com Alencar (2013, p. 38):

Estive contemplando-a de longe. A multidão de seus adoradores a cercava como de costume, e ela distribuía aos seus prediletos as quadrilhas que pretendia dançar. [...]

Livre um instante de sua roda de admiradores, Emília correu a vista pelo salão e fitou-a em mim com uma persistência incômoda. Ela tinha, quando queria, olhares de uma atração imperiosa e irresistível que cravavam um homem, o prendiam e levavam cativo e submisso a seus pés.

A percepção apresentada pelo personagem esclarece a elevada posição ocupada pela heroína no romance de Alencar, posição que lhe é concedida através de uma construção pensada, onde as demais personagens se colocam em plano de fundo, sendo admiradoras de Emília e não se incomodando ou questionando a posição de inferioridade em que se colocam.

No trecho, fica também evidente outro aspecto: a vassalagem amorosa. A heroína detém o poder sobre as demais personagens e, Augusto, assim como seus outros pretendentes, está à mercê de suas vontades e ordens, tudo isso desencadeado apenas por meio de um olhar de Emília. Além disso, a heroína não ocupa tal posição de destaque e superioridade apenas nos salões, mas também em sua própria casa. Segundo Alencar (2013, p. 52):

Com a idade essa menina assumira a pouco e pouco o governo despótico da casa e da família. Desde o pai até o último dos escravos, todos lhe obedeciam cegamente. Ela recebia com gentileza de moça e dignidade de senhora a homenagem devida à superioridade do seu espírito.

É clara a posição que ocupa a protagonista de *Diva* dentro da narrativa, ela é dona do *status* de governante e da obediência cega a ela ofertada em sua casa, além de ser o alvo da homenagem que lhe é concedida por causa de sua superioridade. Nessa perspectiva, o trecho destaca a elevação da autoridade de Emília acima do próprio pai, que em uma sociedade tradicional deveria estar acima de toda a organização familiar, mas a protagonista possui o controle e a elevação também acima das convenções sociais da época.

O contraste entre o destaque de Emília e as demais personagens é o resultado da consideração elevada que as próprias personagens destinam à heroína, os admiradores, sua família e, principalmente Augusto, que se coloca em nível bestial, enfatizando sua submissão à protagonista através de uma comparação. De acordo com Alencar (2013, p. 102):

Enfim Paulo, essa mulher escarnecia de mim, a fazer pena. Tratava-me como ao cão da Terra-Nova que havia em sua chácara, e com o qual a vira tantas vezes brincar. Enxotava-me com a ponta do pé para ter o prazer de me fazer voltar, lambendo o chão por onde ela passava. E eu vivia espremendo em minha alma o fel dessas humilhações, a ver se irritava aí a dignidade abatida.

Assim como as outras personagens, Augusto não está imune aos jogos e às vontades de Emília e, ele representa com maestria o papel do pobre animal de estimação que está diante de sua dona, procurando de todas as formas agradar-lhe e concretizar suas vontades, mesmo que repreendido constantemente por ela. O jovem é, em sua posição narrativa ou de personagem, um dos sustentáculos do holofote à luz do qual brilha a protagonista de *Diva*. Segundo Ribeiro (1996, p. 106):

Neste livro, ainda que a personagem central seja Emília, diz Amaral que: é a minha história numa carta. O perfil de mulher é tirado ao vivo, sim, mas da vida de um homem apaixonado por ela. Ela é central, primeiro no sentimento do narrador e depois na cena da narrativa. E esse detalhe é tudo...

Como exposto, Emília é a centralidade do sentimento de Augusto e, por conta disso, acaba sendo também o centro de toda a narrativa de Alencar, seu destaque é visível e perceptível na superficialidade da narrativa e ainda mais palpável em sua profundidade.

*Senhora*, por sua vez, não deixa a desejar no quesito destaque da heroína possibilitado pelas demais personagens; sua posição de destaque é tão perceptível quanto às posições elevadas em que se encontram as protagonistas dos outros dois romances componentes da trilogia de Alencar, mas é também, como aponta Mysczak (2018) um convite a perceber a força da mulher daquele e deste tempo.

É importante observar que o autor utiliza as convenções sociais para possibilitar a elevação de Aurélia sobre Fernando: “a submissão de Seixas as condições impostas por Aurélia demonstra o seu interesse em fazer parte da sociedade burguesa a quem pertencia os personagens [...]” (CÉ, 2019, p. 13).

A sociedade da qual Fernando deseja fazer parte é marcada pelas festas e reuniões onde se busca a concretização das relações matrimoniais e Aurélia, acima de tais futilidades, é adorada pelos presentes e, o fato de muitas vezes não enxergar vantagem em tal devoção ou até se indignar não lhe confere menos notoriedade ou impede que seus pretendentes a elevem acima de todas as outras mulheres ou acima deles próprios. Conforme Alencar (2012, p. 18):

Na sala, cercada de adoradores, no meio das esplêndidas reverberações de sua beleza, Aurélia bem longe de inebriar-se da adoração produzida por sua formosura, e do culto que lhe rendiam, ao contrário parecia unicamente possuída de indignação por esta turba vil e abjeta.  
Não era triunfo que ela julgasse digno de si [...]

No trecho, a heroína é representada como uma divindade, pois é o alvo de um culto e, tal aspecto não pode passar despercebido, pois são estes detalhes que revelam o lugar privilegiado que Aurélia, e mais ninguém, ocupa no romance de Alencar.

Importante também é perceber que Aurélia não é elevada a um patamar diferente das demais personagens apenas por causa de sua beleza, mas sua força e autoridade também são atributos definidores de seu destaque. É o que se constata em sua relação com Lemos, seu tutor, que se vê desconcertado e amedrontado frente à superioridade de Aurélia ao ameaçá-lo. De acordo Alencar (2012, p. 32):

Desta vez o purpurino velho empalideceu, sintoma assustador de tão completa e maciça carnadura, como a que lhe acolchoava as calcinhas emigradas e o fraque preto.

- Isto que dizer que se eu tivesse um tutor que me contrariasse e caísse em meu desagrado, ao chegar à minha maioridade não lhe daria quitação, sem primeiro passar um exame nas contas de sua administração para o que felizmente não careço de advogado nem de guarda-livros.

- Sim, senhora; está em seu direito – tornou o velho contrito.

A combinação do medo e apreensão que tomam conta de Lemos com a autoridade intrínseca a Aurélia não só no trecho, mas em boa parte do romance, destacam com clareza as posições de todas as personagens na narrativa: a heroína no primeiro plano, onde é colocada pelas demais personagens, que enquanto a elevam acabam diminuindo a si mesmas dentro da trama.

O principal agente de tal elevação é Fernando, que não é somente o marido da protagonista, mas é sua aquisição comercial e, a condição de submissão em que se encontra é totalmente consciente, tanto de sua parte como da parte de Aurélia, mesmo que às vezes mostre-se desentendida, o que contribui para o caráter crítico e irônico da obra. Segundo Alencar (2012, p. 196):

Aurélia lançou um olhar rápido e penetrante ao marido.

- É verdade; dancei com ele; é um de meus pares habituais – tornou com volubilidade. – E o senhor, por que não dançou também?

- Porque a senhora não me ordenou.

- É esta a razão? Pois vou dar-lhe um par... Quer oferecer-me seu braço? – replicou Aurélia sorrindo.

- Seria ridículo oferecer-lhe o que lhe pertence. A senhora manda, e é obedecida.

No trecho, ficam evidenciadas as posições das personagens dentro do relacionamento, Aurélia a comandante, Fernando, por sua vez, em constante e consciente estado de submissão, seja em casa, onde poucas pessoas os observam, seja em espaços externos à casa, onde são vistos por mais personagens, é sempre a heroína que se sobressai na hierarquia matrimonial: “ela consegue se sobressair diante desse cenário como mulher, dona da casa e do marido [...]” (SOBRAL, 2019, p. 32), ainda nessa perspectiva, afirma Ribeiro (1996, p. 164):

Fernando está abaixo de Aurélia e em posição súplice. Não representa o papel de senhor e marido, o que reforça, uma vez mais, o título do livro. É Aurélia a Senhóira da casa e da situação. Ela deixa que ele se desdobre na retórica amorosa e até alimenta o seu canto apaixonado [...]

Assim, não se igualam ou confundem os lugares ou funções que as personagens de *Senhora* desempenham na narrativa: Fernando e as demais personagens, através de suas relações com Aurélia, emitem ao leitor uma mensagem de exaltação sobre a heroína, perpetuada do início ao final da narrativa de Alencar.

É relevante ressaltar que, nas tramas de *Lucíola*, *Diva* e *Senhora* todas as estratégias utilizadas para destacar as heroínas românticas possuem um peso no resultado final de suas construções e, com a idealização que as demais personagens lhes concedem não é diferente, pois a retirada de tal aspecto acarretaria em uma perda notável de destaque.

Os títulos e posicionamento dos narradores unidos às dificuldades enfrentadas pelas protagonistas possibilitam construções idealizadas, mas as heroínas não podem movimentar sozinhas suas tramas, por isso a forma como são inseridas as demais personagens é importante e, seus posicionamentos e relações com as heroínas são fundamentais para o resultado final da construção de Lúcia, Emília e Aurélia. Conforme Praz (*Apud* Moraes, 2012, p. 55):

Os ‘perfis de mulher’ de Alencar situam-se exatamente dentro do estereótipo invertido mencionado por Praz. Neles, os pares românticos masculinos (Paulo, Augusto e Fernando) são inferiores às suas amadas tanto na exuberância física, quanto na condição financeira. São jovens um tanto quanto frágeis que se apresentam inseguros e perplexos diante das mulheres-esfinge, belas, ricas e sarcásticas, que se esforçam para decifrar sob o risco de serem devorados.

Em *Lucíola*, *Diva* e *Senhora* os pares românticos são os principais personagens a evidenciarem a inferioridade contrastante com a superioridade de Lúcia, Emília e Aurélia, mas não são os únicos, pois as demais personagens também fazem parte do quebra-cabeça que monta as narrativas de Alencar, nos quais as peças maiores e centrais são as heroínas, cercadas pelas peças menores, que as aplaudem à medida que se encaixam em suas devidas posições.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discutindo sobre o processo de construção e elaboração das heroínas românticas que protagonizam as obras da trilogia **Perfis de Mulher**, escrita por José de Alencar, a presente pesquisa elencou quatro aspectos que possibilitam e evidenciam o destaque das personagens centrais nas narrativas de *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*.

Segundo a análise desenvolvida, foi possível identificar, através da discussão paratextual, os títulos dos romances como os primeiros concedentes de destaque às heroínas românticas, um destaque que antecede a leitura, que quando iniciada expõe o posicionamento dos narradores, que configura o segundo aspecto que eleva as protagonistas a um patamar de elevação e apresenta a importância da atenção ao foco narrativo tanto na elaboração quanto na análise das personagens.

Em seguida, como terceiro aspecto têm-se os percalços presentes em suas trajetórias e a noção de profundidade a elas atribuída e exposta nas classificações realizadas, além da aproximação e identificação com os leitores que, por fim, deparam-se com a posição de inferioridade em que as demais personagens das narrativas se colocam frente às heroínas, o que enfatiza o quarto e último recurso apresentado.

Através das abordagens propostas sobre cada uma das particularidades que estão envolvidas no processo de criação e idealização das personagens principais dos romances, foi possível solucionar o problema de pesquisa exposto, além de atender aos objetivos elencados no início da pesquisa, que se relacionam diretamente às discussões propostas nas análises desenvolvidas, além de se evidenciar a importância das investigações acerca da elaboração de personagens.

O desenvolvimento do estudo bem como seus resultados são relevantes para o campo literário, educacional e acadêmico por possibilitar a construção de uma análise que abrange diversas particularidades envolvidas na construção da personagem, sendo permeada por teorias e autores pertinentes às discussões propostas, sendo um material de consulta completo,

pois discute três romances que compõem uma trilogia, obras de um mesmo autor, de uma mesma estética e de um mesmo estilo.

A análise realizada possibilitou a compreensão acerca da complexidade envolvida no fazer literário, sobre a intencionalidade que conduz o romancista em seu processo de criação. Foi possível constatar tal peculiaridade nos romances estudados, pois nas três narrativas Alencar tece críticas às convenções e futilidades da sociedade carioca da época, através do comportamento das personagens, mas conserva as heroínas de tais críticas, visto que as mesmas não se dobram à organização e aos comportamentos tidos como aceitáveis no contexto social criticado.

A idealização da figura feminina foi uma das características principais do Romantismo e, as considerações apresentadas em torno das obras *Lucíola*, *Diva* e *Senhora* destacam a clareza e facilidade com que se pode identificar tal característica na produção romanesca de José de Alencar, principalmente em seu arsenal urbano, classificação na qual se encaixam as três obras analisadas.

É importante destacar que cada um dos sustentáculos da idealização das heroínas românticas possui um peso particular, mas complementar aos outros, ou seja, os aspectos apresentados possuem importância singular na construção das personagens, mas são potencializados quando somados aos demais. É relevante perceber que a retirada de qualquer um dos aspectos analisados afetaria diretamente a composição final das personagens, talvez não a ponto de as tornarem esquecíveis na trama, mas a ponto de retirar degraus importantes na escada de destaque em que as mesmas estão no topo.

Através do estudo desenvolvido foi possível evidenciar não apenas o lugar de destaque que Lúcia, Emília e Aurélia ocupam dentro das narrativas às quais pertencem, mas também constatar a similaridade de construção intrínseca a José de Alencar no processo de elaboração de suas heroínas românticas, que possuem claramente percursos narrativos próprios, características distintas e personalidades que ora se aproximam, ora se distanciam, mas estão em um mesmo formato de construção, são as protagonistas dos salões, dos corações e brilham em palcos construídos por Alencar por meio das mesmas estratégias.

## 6 REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Diva**. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

ALENCAR, José de. **Lucíola**. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.

- ALENCAR, José de. **Senhora**. 5. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2017.
- CANDIDO, A; ROSENFELD, A; PRADO, D; GOMES, P. E. **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018.
- CANDIDO, Antônio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ SP, 2002.
- CÉ, Letícia Mara. **A personagem feminina em *Senhora*, de José de Alencar**. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2019.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas da pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 23. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira: Das Origens ao Romantismo**. v. 1. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- MORAES, Gabriela Viacana de. **Que diabo de gênio o dessa rapariga? A construção do feminino em *Lucíola*, de José de Alencar**. São Paulo: FFLCH, 2012.
- MYSCZAK, Andrea Cristina Langué. **Empoderamento feminino no romance *Senhora de José de Alencar***. Curitiba: UTFPR, 2018.
- PEREIRA, S. P; SHITSUKA, D. M; PARREIRA, F. J; SHITSUKA, R. **Metodologia da pesquisa científica**. Santa Maria, RS: UFSM, 2018.
- RIBEIRO, Luís Filipe. **Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. Niterói: EDUFF, 1996.
- SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. Nos caminhos da pena de um romancista do século XIX: O Rio de Janeiro de *Diva*, *Lucíola* e *Senhora*. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v 30, n° 60, 2010.
- SOBRAL, Wanderson Monteiro. **Traços do empoderamento feminino na obra *Senhora*, de José de Alencar**. Araguaína: UFT, 2019.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS COORDENAÇÃO DO  
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS  
Rua Cícero Duarte Nº 905. Bairro Junco CEP 64600-000 - Picos- Piauí  
Fone: (89) 3422 2032

---

## **ATA DE DEFESA DE MONOGRAFIA DE FINAL DE CURSO**

Às 14:30h, do dia 24 de novembro do ano de dois mil e vinte e um, em sala virtual na Plataforma Google Meet, link: <https://meet.google.com/zbq-osyf-ueq>, sob a presidência da **Profª. Dra Cristiane Feitosa Pinheiro**, reuniu-se a banca examinadora de defesa de Trabalho de Conclusão de Curso de autoria do aluno **Isaque Pereira Gonçalves**, do curso de Letras da Universidade Federal do Piauí, *Campus Senador Helvídio Nunes de Barros*, com o título “*As protagonistas dos salões e dos corações: os recursos utilizados por José de Alencar no processo de construção para a idealização da heroína romântica em Lucíola, Diva e Senhora*”. A Banca Examinadora ficou assim constituída: **Profa. Dra Cristiane Feitosa Pinheiro (orientadora - presidente)**, **Prof. Dr Welbert Feitosa Pinheiro (1º examinador)** e **Prof. Dr José Marcelo Costa dos Santos (2º examinador)**. Foram registradas as seguintes ocorrências: **após a apresentação do aluno pela Presidente da banca, ocorreu a apresentação do relatório de pesquisa, seguido de avaliação pelos membros da banca**. Concluída a defesa, procedeu-se o julgamento pelos membros da banca examinadora, em reunião fechada, na Plataforma Google Meet, sem a presença do avaliando e seus convidados, tendo o aluno obtido as seguintes notas: 10,0 (**dez**); 10,0 (**dez**) e 10,0 (**dez**). Apuradas as notas, o aluno foi aprovado com média geral 10,0 (**dez**). E, para constar, eu, Cristiane Feitosa Pinheiro, lavrei a presente ata que, após lida e aprovada pelos membros da banca examinadora, será assinada por todos. Picos (PI), 24 de novembro de 2021.

Assinatura dos membros da Banca Examinadora.

---

**Profa. Dra Cristiane Feitosa Pinheiro**  
(Orientadora)

---

**Prof. Dr Welbert Feitosa Pinheiro**  
(UFPI-CSHNB- 1º examinador)

---

**Prof. Dr José Marcelo Costa dos Santos**  
(UESPI-Campus Pocidônio Queiroz - 2º examinador)





**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DIGITAL NA BIBLIOTECA  
“JOSÉ ALBANO DE MACEDO”**

**Identificação do Tipo de Documento**

- ( ) Tese  
( ) Dissertação  
( ) Monografia  
( **X** ) Artigo

Eu, **Isaque Pereira Gonçalves**, autorizo com base na Lei Federal nº 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998 e na Lei nº 10.973 de 02 de dezembro de 2004, a biblioteca da Universidade Federal do Piauí a divulgar, gratuitamente, sem ressarcimento de direitos autorais, o texto integral da publicação **As protagonistas dos salões e dos corações: Os recursos utilizados por José de Alencar no processo de construção para a idealização da heroína romântica em *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*** de minha autoria, em formato PDF, para fins de leitura e/ou impressão, pela internet a título de divulgação da produção científica gerada pela Universidade.

Picos-PI 18 de Maio de 2022.

*Isaque Pereira Gonçalves*

Assinatura

*Isaque Pereira Gonçalves*

Assinatura