



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS**



**MOBILIDADE SOCIAL EM *ORGULHO E PRECONCEITO*, DE JANE AUSTEN, E
SENHORA, DE JOSÉ DE ALENCAR**

**MANAUS
2015**

MÁRCIO AZEVEDO DA SILVA

**MOBILIDADE SOCIAL EM *ORGULHO E PRECONCEITO*, DE JANE AUSTEN, E
SENHORA, DE JOSÉ DE ALENCAR**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Lajosy Silva

**MANAUS
2015**

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Silva, Márcio Azevedo da
S586m Mobilidade Social em Orgulho e Preconceito, de Jane Austen, e
Senhora, de José de Alencar. / Márcio Azevedo da Silva. 2015
130 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Lajosy Silva
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. Orgulho e Preconceito. 2. Senhora. 3. Jane Austen. 4. José de
Alencar. 5. Mobilidade Social. I. Silva, Lajosy II. Universidade
Federal do Amazonas III. Título

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Universidade Federal do Amazonas
Programa de Pós-Graduação em Letras

MÁRCIO AZEVEDO DA SILVA

“Mobilidade Social em *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, e *Senhora*, de José de Alencar”

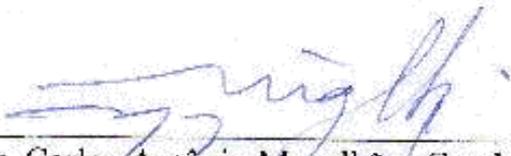
Banca Examinadora:



Prof. Dr. Lajosy Silva - **Orientador**
Universidade Federal do Amazonas - UFAM



Prof. Dr. Fúlvio Torres Flores - **Membro**
Universidade Federal do Vale do São Francisco – UNIVASF



Prof. Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha - **Membro**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Prof. Dr. João Luiz de Souza - **Suplente**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Prof. Dr. Leonard Christy Souza Costa - **Suplente**
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

*Aos meus pais, Raimundo e
Graça, irmãos, e à Raucelene Nascimento,
por tudo.*

AGRADECIMENTOS

Chegou a hora de agradecer a todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho. Meu coração manda que eu agradeça:

A Deus pelo encorajamento e renovação constante das forças;

À Nossa Senhora do Carmo pela intercessão junto ao Pai e pelas bênçãos;

À Nossa Senhora Aparecida pela luz e direcionamento;

Ao Prof. Dr. Lajosy Silva, pela orientação constante e enriquecedora, pela confiança que depositou em mim, ao aceitar ser meu orientador de Mestrado, o que contribuiu imensuravelmente para meu crescimento acadêmico e andamento de minhas pesquisas;

Ao meu pai, Raimundo Gabriel da Silva, por ter sido presente na formação de meu caráter;

À minha mãe, Maria das Graças Batista de Azevedo, pelos ensinamentos imprescindíveis para minha trajetória enquanto profissional e ser humano;

Aos meus irmãos, Socorro, Pedro Luiz (*in memoriam*), Raimundo José, Jarbas, Marcos, João Pedro e minha irmã de coração Ana Gabrielle, mesmo que não saibam, sempre foram motivo de minha motivação para sorrir e a certeza do aconchego em cada volta para casa;

Ao tio João Luis Batista de Azevedo, pela presença constante em nossas vidas e por sua sempre gentil colaboração onde quer que se necessite;

À Raucelene Nascimento, pela presença constante em minha vida, compreensão e companheirismo;

À Prof^a. Me. Mary Ellen Cacheado, pelo incentivo e por ter me apresentado Jane Austen na graduação;

À minha amiga Rosylane Evangelista de Matos, por compartilhar de vários momentos no crescimento na vida acadêmica;

À Prof^a. Luciane Pimentel, pela compreensão e ajuda no decorrer da produção de texto desta dissertação;

Ao Prof. Me. Sérgio Armstrong Russo da Silva, pela amizade e ajuda na locomoção;

A todos os meus professores, desde as séries iniciais aos do Mestrado, pela grande contribuição para esta conquista;

À Fapeam, pela bolsa concedida, de extrema importância para subsidiar esta pesquisa.

RESUMO

A proposta desta dissertação é promover um diálogo, a partir da Literatura Comparada, sobre mobilidade social nos romances *Orgulho e Preconceito*, da escritora inglesa, Jane Austen, e *Senhora*, do escritor brasileiro José de Alencar. Cada romance é de extrema relevância para a compreensão das sociedades inglesa e brasileira do período em que os livros foram escritos. No primeiro capítulo, apresentamos o contexto histórico em que os autores estão inseridos, considerando a influência da era Georgiana na obra de Jane Austen, além de sua curiosa escolha por não aderir ao Romantismo em voga. Ressaltamos a respeito do Romance Burguês e suas influências na obra de José de Alencar. No segundo capítulo, apresentamos a comparação entre os dois romances e suas principais personagens, tendo como base teórica o livro *Literatura Comparada*, de Sandra Nitrini. O terceiro capítulo apresenta um diálogo intersemiótico entre o filme *Orgulho e Preconceito*, de 2005, dirigido por Joe Wright e o romance de Jane Austen, o mesmo acontecendo com o filme *Senhora*, de 1976, dirigido por Geraldo Vietri e o romance de Alencar, com o objetivo de elucidar as especificidades da narrativa literária e da narrativa fílmica.

Palavras-Chave: *Orgulho e Preconceito*; *Senhora*; Jane Austen; José de Alencar, Mobilidade Social.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to promote a dialogue between the novels *Pride and Prejudice* by the English writer, Jane Austen, and “*Senhora*”, written by the Brazilian writer José de Alencar from the Comparative Literature point of view of social mobility. Each novel is extremely relevant to the comprehension of the English and Brazilian societies the period in which the books were written. In the first chapter, we present the historical context that influenced the authors, considering the influence of the Georgian era in the work of Jane Austen, besides her strange choice not to join the Romanticism in vogue at the time. We highlight the Bourgeois Romance and its influences in the work of José de Alencar. In the second chapter, we present a comparison between both novels and their main characters based on the book *Comparative Literature*, by Sandra Nitrini. The third chapter presents an inter-semiotic dialogue between the 2005 movie *Pride and Prejudice*, directed by Joe Wright and the novel written by Jane Austen. It also brings an inter-semiotic dialogue between the 1976 movie “*Senhora*”, directed by Geraldo Vietri, and the novel written by José de Alencar. Both dialogues aim to elucidate the specifications of literary narrative and filmic narrative.

Keywords: *Pride and Prejudice*; *Senhora*; Jane Austen; José de Alencar, Social Mobility.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Elizabeth Bennet	97
Figura 2 – Elizabeth e Darcy	100
Figura 3 – Elizabeth e Collins	102
Figura 4 – Bingley	103
Figura 5 – Conciliação de Darcy e Elizabeth	104
Figura 6 – Fernando Seixas	106
Figura 7 – Aurélia Camargo	107
Figura 8 – Sr. Lemos	108
Figura 9 – Adelaide devolvendo o dinheiro do dote à Aurélia.....	109
Figura 10 – Eduardo Abreu	110
Figura 11 – Aurélia recebendo a notícia de sua fortuna	112
Figura 12 – Mariquinhas.....	114
Figura 13 – Primeiro beijo entre Seixas e Aurélia.....	115
Figura 14 – Aurélia chorando na carruagem	117

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I – CONTEXTO HISTÓRICO E APRESENTAÇÃO DOS AUTORES	13
1.1 JANE AUSTEN E O CONTEXTO HISTÓRICO	13
1.1.1. O Período Georgiano e Jane Austen.....	16
1.1.2. O Romantismo versus Jane Austen: uma escritora fora de seu tempo?.....	18
1.1.3. Dinheiro e posição social em <i>Orgulho e Preconceito</i> e <i>Senhora</i>	21
1.2 JOSÉ DE ALENCAR E SEU CONTEXTO HISTÓRICO	23
1.2.1 José de Alencar: ufanismo romântico e identidade brasileira	27
1.2.2 O ROMANCE BURGUEZ E SUAS CARACTERÍSTICAS EM JOSÉ DE ALENCAR ...	29
CAPÍTULO II – ANÁLISE COMPARATIVA: CONTRASTES E SEMELHANÇAS EM <i>ORGULHO E PRECONCEITO</i> E <i>SENHORA</i>	33
2.1 A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM <i>ORGULHO E PRECONCEITO</i>	33
2.2 A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM <i>SENHORA</i>	42
2.3 A DESCRIÇÃO DA FAMÍLIA BENNET DE <i>ORGULHO E PRECONCEITO</i>	48
2.4 <i>ORGULHO E PRECONCEITO</i> E <i>SENHORA</i> : UMA LEITURA COMPARADA	51
2.4.1 Aurélia Camargo e Elizabeth Bennet:	69
2.4.2 Fernando Seixas e Fitzwilliam Darcy	78
2.4.3 Fernando Seixas e George Wickham.....	83
CAPÍTULO III – LITERATURA E CINEMA	88
3.1 <i>ORGULHO E PRECONCEITO</i> : ROMANCE VERSUS FILME.....	91
3.2. <i>SENHORA</i> : ROMANCE VERSUS FILME	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS	123
ANEXOS.....	128

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta uma abordagem a partir do prisma da Literatura Comparada entre duas importantes obras da literatura universal. Trata-se dos romances *Orgulho e Preconceito* (*Pride and Prejudice*), publicado em 1813, na Inglaterra, escrito por Jane Austen, e *Senhora*, romance publicado em 1875, no Brasil, escrito por José de Alencar.

Jane Austen se consolidou como uma escritora que mantém sua obra viva ao longo de mais de dois séculos, tendo em vista o sucesso que seus romances produzem nos leitores até os dias de hoje. Apesar de ter falecido muito jovem, aos 42 anos de idade, em 1817, o legado de suas obras permanece vivo ao longo dos tempos, despertando o interesse acadêmico e cinematográfico, haja vista diversas produções fílmicas já produzidas a partir do seu trabalho.

Os livros de Austen já foram traduzidos para vários idiomas e são frequentemente reeditados com os mais variados formatos. De seus seis romances lançados, sem dúvida *Orgulho e Preconceito* é a obra de maior aceitação junto aos leitores, e o casal Darcy e Elizabeth figura como o preferido de todos. A história dos encontros e desencontros entre os protagonistas e das farpas trocadas até o fim conciliador conquista o público ao longo de mais de dois séculos.

É válido lembrar que o reconhecimento que Austen possui na atualidade não existia quando ainda estava viva. De acordo com Sandra Vasconcelos isso se deve

[...] em grande parte devido às mudanças de gosto que dificilmente poderiam valorizar o patente senso clássico de ordem e controle característicos de seu estilo e ponto de vista. No entanto, o interesse sobre sua obra só fez crescer ao longo dos anos e atingiu novos patamares no século XX graças às releituras de Katherine Mansfield, E.M. Forster e Virginia Woolf. A edição da obra completa de Austen empreendida por R.W. Chapman entre os anos de 1920 e 1950 ajudou a incluir de vez seus romances no cânone literário, assim como abriu caminho para uma revisão crítica que tomou as mais variadas direções, com contribuições que abrangem diferentes leituras e abordagens nesse trabalhoso processo de canonização (VASCONCELOS, 2013, p. 09-10).

Os romances da escritora trazem em seus enredos uma protagonista, sempre em conflito com o modelo social vigente em que está inserida, muitas vezes confrontando-se com as normas de moralidade impostas pela sociedade de sua época, conduzindo seu destino a um princípio de aprendizagem e amadurecimento sobre questões que envolvem a vida das pessoas que a cercam e a sua própria, para enfim, alcançar a sabedoria (VASCONCELOS, 2013, p. 10).

Por outro lado, José Martiniano de Alencar se destaca no Romantismo Brasileiro como um incessante defensor de uma genuína literatura com a marca nacional. Para ele, não havia problema em se utilizar de moldes europeus para escrever, desde que o escritor tivesse habilidade para se utilizar de temas específicos do país. Alencar morreu em 1877, aos 48 anos, com uma extensa produção que vai da crônica ao teatro. Os temas trabalhados por ele passam pelo indianismo, regionalismo e os romances urbanos, nos quais ele trabalha os conhecidos perfis de mulher.

De acordo com seu livro autobiográfico, *Como e por que sou romancista* (ALENCAR, 2005, p. 40), Alencar foi um leitor assíduo de Balzac, Alexandre Dumas, Alfredo Vigny, Chateaubriand e Victor Hugo. Foi acusado de imitar o modelo de escrita desses romancistas, principalmente em *O Guarani*, romance que muitos reconhecem como obra inspirada no escritor americano James Cooper. A respeito dessas críticas, Alencar escreveu o seguinte:

A impressão profunda que em mim deixou Cooper foi, já lhe disse, como poeta do mar. D'Os *Contrabandistas*, sim, poder-se-ia dizer, apesar da originalidade da concepção, que foram inspirados pela leitura do *Piloto*, do *Corsário Vermelho*, do *Varredor do Mar etc.* Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; mas o mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria (ALENCAR, 2005, p. 59-60).

Alencar sempre mencionou suas influências literárias, entretanto, fazia questão de reafirmar seu compromisso com a pátria, suas belezas naturais e sua gente.

O romance *Senhora*, publicado em 1875, é a obra que dialogará com o romance mais famoso de Jane Austen.

Percebemos em *Orgulho e Preconceito* e *Senhora* algumas semelhanças desde o enredo até a construção dos protagonistas dos respectivos romances: o Sr. Darcy e Elizabeth Bennet, Fernando Seixas e Aurélia Camargo.

O foco deste trabalho foi elencar e analisar fatos convergentes e divergentes nestas duas obras, além de analisar, com base na Literatura Comparada, as principais personagens que envolvem as duas tramas. Vale ressaltar que os dois livros foram lançados no século XIX em diferentes países e com uma distância de 62 anos na publicação de um para o outro. Mesmo assim, é possível notar semelhanças nos temas abordados, principalmente o casamento baseado em questões econômicas, mulheres que estão na iminência de não se casar

pela falta de um dote, grandes bailes e um casal que só se entende próximo do fim do romance.

A problemática apresentada por nossa pesquisa busca responder quais as relações de mobilidade social entre as personagens que compõem as obras? O que existe de semelhanças e diferenças entre os que se movem de uma classe social para outra, em ambos os livros? Qual a importância das obras em questão para apresentar a sociedade de suas respectivas épocas?

A dissertação está dividida em três capítulos: o primeiro apresenta uma exposição do contexto histórico no qual se incluem Jane Austen e José de Alencar. Mostramos como os dois escritores surgiram para a arte literária, além de evidenciar o quão difícil se faz situar a escritora inglesa em uma determinada escola, tendo em vista que, mesmo tendo vivido em plena efervescência do Romantismo, não aderiu a esse movimento, sendo considerada uma autora deslocada de seu tempo.

Abordamos, ainda nesse capítulo, de maneira sucinta, o poder do dinheiro e da posição social nas duas obras, assim como o ufanismo e a identidade brasileira em José de Alencar, culminando com as características do romance burguês presentes em *Senhora*.

No segundo capítulo, enfatizamos uma análise comparativa entre contrastes e semelhanças em *Orgulho e Preconceito* e *Senhora*. Vale ressaltar que durante toda essa análise em que comparamos as personagens e o enredo das obras, a temática da mobilidade social, que nos propomos trabalhar no título desta dissertação, é um aspecto determinante na aproximação dos romances estudados. Apresentamos a representação do feminino nas respectivas obras, com destaques para Elizabeth Bennet e Charlotte Lucas, de *Orgulho e Preconceito*, e Aurélio Camargo, de *Senhora*.

Mostramos ainda neste capítulo, a descrição dos Bennet como uma família disfuncional, em *Orgulho e Preconceito*, tendo como mãe uma mulher iletrada e um pai extremamente ausente. Ressaltamos as bases teóricas de alguns estudiosos que sustentam os rumos da Literatura Comparada e a comparação entre as principais personagens dos romances.

No terceiro capítulo, apresentamos uma análise entre o romance *Orgulho e Preconceito* e sua adaptação, dirigida por Joe Wright, em 2005. Da mesma forma faremos entre o romance *Senhora* e sua única adaptação para o cinema, com roteiro e direção de Geraldo Vietri, em 1976.

É importante lembrar que o tema da mobilidade social norteia todo o trabalho. Em todas as análises das personagens é possível perceber a força que o casamento movido pelo dinheiro representava tanto na Inglaterra rural, de *Orgulho e Preconceito*, como na sociedade

fluminense descrita por Alencar. Sobre essa alternância de uma classe social à outra, Sandra Vasconcelos faz a seguinte afirmação:

Descritos, embora, muitas vezes como comédias de costumes, seus romances superam essa simples definição graças ao olhar crítico, e por vezes até sarcástico, com que Austen lida com as questões de conduta pessoal em um mundo no qual a mobilidade social e as mudanças de fortuna passaram a afetar de modo decisivo indivíduos e famílias (VASCONCELOS, 2013, p. 10).

É nossa intenção mostrar como a mobilidade social acontece, na ênfase dada à análise das personagens. Percebe-se essa relação muito clara entre os romances, quando lembramos que Fernando Seixas, em *Senhora*, deixa Aurélia Camargo pelo dote de Adelaide Amaral e quando esse mesmo Seixas retorna para quem abandonou por conta de um valor em dinheiro ainda maior. Em *Orgulho e Preconceito*, não agrada a Darcy a possibilidade de seu amigo Bingley se casar com Jane Bennet devido a sua condição social inferior, além do casamento de Charlotte Lucas com Collins, sendo esse matrimônio, para ela, a única maneira de não terminar a vida como uma mulher solteira.

É provável que Alencar não tenha lido a obra de Jane Austen. No entanto, o diálogo entre esses dois romances da literatura universal é possível, não só pelas semelhanças e diferenças que se estabelecem, mas também pelas peculiaridades que compõem o estilo de escrita e crença literária de ambos os escritores.

CAPÍTULO I – CONTEXTO HISTÓRICO E APRESENTAÇÃO DOS AUTORES

Jane Austen e José de Alencar viveram em países diferentes e, é claro, em contextos distintos. Austen viveu na era Georgiana na Inglaterra. Suas obras estão eternizadas e ela figura como uma das principais mulheres da literatura universal. Enquanto Alencar viveu em um Brasil buscando dar identidade à sua literatura, até então acusada de ser mera imitação de modelos europeus. Coube a José de Alencar tentar definir um padrão literário genuinamente brasileiro.

1.1 JANE AUSTEN E O CONTEXTO HISTÓRICO

Jane Austen nasceu no ano de 1775, em Steventon, Hampshire, na Inglaterra. Foi a sétima dos oito filhos do reverendo George Austen (1731-1805) e de Cassandra Austen (1739-1827). Aparentemente Jane Austen teve uma vida encoberta por uma aura de obscuridade, com pouca repercussão para além de seu mundo particular, mesmo porque há poucos registros biográficos disponíveis sobre a autora. Sobraram apenas cartas escritas geralmente à irmã, Cassandra Elizabeth. Embora fossem mais de mil cartas, apenas em torno de cem sobreviveram, já que Cassandra destruiu boa parte da correspondência, porque, segundo alguns biógrafos, como Claire Tomalin (1999), para não expor a irmã que até então tinha sua identidade escondida dos seus leitores. Por ter vivido em um período de puritanismo, Jane Austen seria alguém fadada ao definhamento em meio à mediocridade daquele universo, não fosse seu incontestável talento. A ela, cabem as honras de figurar como uma das grandes escritoras a consolidar o romance inglês. Sua família tinha certa estabilidade financeira, proveniente de donativos arrecadados pelo cargo que ocupava o pai, que era tutor e preparava alunos para ingressar em Oxford e Cambridge.

De acordo com Cristina Colasante, em sua dissertação de mestrado, essas correspondências provam que:

Além de deixar registrado que os Austens eram grandes leitores de romances e que não se envergonhavam desse fato, a carta é testemunho ainda de dois elementos importantes na popularização da prosa de ficção, conforme já discutido. O primeiro diz respeito à abertura de um gabinete de leitura no pequeno vilarejo de Steventon para o qual a comerciante, Mrs. Martin, angariava assinantes. O segundo revela que um dos chamarizes para esses assinantes era o fato de que o acervo do gabinete não era somente formado por obras de ficção, o que Jane Austen aponta como um tipo de publicidade necessária para a autoestima de muitos de seus assinantes, ilustrando, assim, o desprestígio do gênero (COLASANTE, 2005, p. 09).

Austen vem de uma família de grandes leitores, fato comprovado nas referidas cartas que ela enviou à irmã Cassandra, onde menciona o interesse da família por diversos gêneros. O reverendo Austen também dispunha de uma grande biblioteca e era bastante liberal, permitindo que a filha tivesse acesso aos livros e fosse motivada à leitura. Cristina Colasante reitera que:

Os Austens não apenas eram assinantes de gabinetes de leitura, mas também grandes compradores de livros e participantes de clubes de leitura e o empréstimo de obras entre membros da família era uma prática frequentemente adotada. Todos esses fatos têm como evidência principal as cartas da própria autora, enviadas ao longo de sua vida para seus familiares mais íntimos e amigos (COLASANTE, 2005, p. 09).

Tanto Jane quanto Cassandra tiveram sua formação básica em internatos (as *boarding schools*), mas foram obrigadas a voltar para casa, em função da insalubridade e precariedade dessas escolas. Jane e Cassandra contraíram tifo, doença típica da época, e os pais decidiram que as filhas teriam uma educação em casa, prática comum no período, quando muitas mulheres recebiam educação informal com preceptoras ou tutores em casa. Não há registro bibliográfico que indique essa questão, segundo Claire Tomalin, biógrafa de Jane Austen, embora deixe entrever que os próprios pais educaram suas filhas, já que foi mencionada a função extra do reverendo de preparar os filhos de outras pessoas para ingressar em universidades. Contudo, essa educação não passava da prática comum à época para ocupar as mulheres com lições de música, introdução às línguas estrangeiras e práticas como bordar, pintar e desenhar, fato reiterado em *Orgulho e Preconceito*, quando uma das personagens, Charles Bingley, ressalta a formação das mulheres reduzidas apenas às práticas de corte e costura (TOMALIN, 1999, p. 21).

A produção editorial dessa época era voltada para leitores de classe média, apenas poucas pessoas das classes menos abastadas tinham acesso à leitura. Ian Watt afirma que

Saber ler era um verniz necessário apenas aos que se destinavam a ocupações típicas da classe média – comércio, administração e as profissões em geral – e, tratando-se de um processo psicológico difícil, que requer exercício contínuo, é provável que apenas uma pequena proporção das classes laboriosas já alfabetizadas se incluísse entre o público leitor e que a maior parte deste grupo tivesse ocupações nas quais ler e escrever constituísse uma necessidade profissional (WATT, 2010, p. 38).

Era comum, dentre as atividades dos Austen, a prática do sarau, que consistia em pequenos eventos para entreter a família, quando Jane Austen lia seus primeiros rascunhos literários em voz alta ou os representava na forma de teatro, acompanhada pelos irmãos. Sua mãe, oriunda de uma família proeminente, os Leigh, também compunha versos, guardando

resquícios de uma formação aristocrática. Assim como Jane Austen descreveria seus clérigos em seus romances, George Austen, além de ser responsável pela paróquia de Stevenson, era uma espécie de reitor de outras igrejas anglicanas do condado de Hampshire. Ele também praticava a agricultura como forma de rendimento, uma vez que a Inglaterra do século XVIII ainda preservava a valorização do campo em detrimento dos grandes centros urbanos, mesmo com a Revolução Industrial. A agricultura era forte no norte da Inglaterra, sobretudo no condado de Yorkshire. Esse detalhe é importante para expor uma questão essencial na obra de Jane Austen, a descrição do campo e do cotidiano de famílias oriundas da província, com poucos contatos com o que seriam os grandes centros da época, Londres, Bath e Brighton.

O século XVIII é cheio de turbulências tanto na Inglaterra como em todo o continente europeu. Podemos elencar acontecimentos como a guerra pela independência norte-americana, até então colônia inglesa, além do ápice da Revolução Francesa e da Revolução Industrial na Inglaterra, como já foi mencionado anteriormente. Esses eventos direcionam as atenções da Inglaterra para a guerra, ao mesmo tempo em que a Revolução Industrial se firma promovendo grandes mudanças na sociedade. Jane Austen também iria escrever seus primeiros romances durante as guerras napoleônicas, mas isso é sutilmente descrito a partir da presença da milícia em Meryton (vilarejo fictício de *Orgulho e Preconceito*). É um momento de significativas transformações sociais e de cunho moral.

A obra de Jane Austen é permeada por aguda percepção dos acontecimentos sociais na aristocracia rural inglesa. As descrições carregadas de uma sutil ironia, além da narração de forma concisa da vida de pessoas comuns, notabilizaram a autora como alguém de escrita singular na produção literária do mundo. Escreveu o romance *Lady Susan* aos 17 anos, influenciada pelos romances epistolares famosos no final do século XVIII, como *As ligações perigosas* (1782), de Choderlos de Laclos, mostrando que seu talento como escritora aflorava desde muito jovem.

Seus romances venderam de maneira modesta, nada comparado com autores como Walter Scott e Charlotte Bronte, que vendiam consideravelmente. Esses romances ganharam várias adaptações teatrais e cinematográficas, daí o fato de muitas pessoas terem conhecido a autora primeiramente através dos filmes, para depois buscar os livros e conhecer melhor a produção escrita.

Jane Austen publicou *Razão e Sensibilidade* em 1811. Depois seguiram-se *Orgulho e Preconceito* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815), *A abadia de Northanger* e *Persuasão*, postumamente em 1818. É com o lançamento de suas obras póstumas que seu irmão Henry Austen, responsável por administrar suas publicações, irá escrever uma pequena

introdução sobre a autora, revelando sua identidade para o público. Sua obra é permeada pela descrição do estilo de vida da burguesia inglesa rural, onde as famílias usufruem do dinheiro deixado pela força de dotes e da posse de grandes propriedades oriundas de herança familiar. De acordo com Jeferson Ferro, “a grande qualidade literária de Austen se manifesta em sua peculiar capacidade de revelar o universo íntimo de seus personagens, ao mesmo tempo que insere no contexto mais abrangente da sociedade inglesa do período” (FERRO, 2011, p. 114).

Jane Austen escreveu em um momento histórico em que essa produção era dominada pelos homens. As mulheres nessa sociedade podiam somente ser devotadas esposas. Não era permitido às mulheres expressarem suas ideias. Por isso, Austen inaugura, para muitos críticos, um pioneirismo artístico, quando consegue descrever a sociedade de sua época com uma sutileza carregada de ironia, estilo que a torna única em meio à literatura universal e seus autores.

Jane Austen morreu em 18 de julho de 1817, aos 42 anos, vítima do mal de Addison, deixando inacabados os romances *Os Watsons* e *Sanditon*.

1.1.1. O Período Georgiano e Jane Austen

A era Georgiana compreende o período na Inglaterra dos reinados de George I a George IV, entre 1714 e 1830 (KINOSHITA, 2012, p. 16). Os acontecimentos históricos que marcam esse período são o começo da Revolução Industrial, as guerras napoleônicas, o colonialismo e a extensão do império britânico. Neste momento, a industrialização promoveu o êxodo rural, por conta da procura por emprego nas grandes indústrias, mas, ao mesmo tempo, proporcionou o desenvolvimento de novas técnicas de cultivo, o que criou as condições necessárias para o sustento da população.

A era Georgiana também se destaca pelas campanhas que propunham a abolição da escravatura, movidas pelo pensamento de que era preciso fazer justiça social para melhorar a vida das pessoas. Os intelectuais da época também se engajaram nas lutas sociais pela construção de novas escolas e hospitais. Na arte literária, especificamente, marcou a consolidação do romance. Havia um embate de ideias entre aqueles que acolhiam o romance como um gênero literário de qualidade e outros que não pensavam desta maneira. As mulheres que viveram na era Georgiana eram grandes apreciadoras das diversas manifestações artísticas públicas desse momento histórico em Londres e adjacências.

Com o aquecimento do comércio e a crescente industrialização, impulsionados a partir do século XVII, a chamada educação através do entretenimento ganhou força. Exemplo

disto foi a implementação de locais para o livre deslocamento das pessoas, sustentando assim o núcleo familiar e profissional, configurando-se como pilar fundamental da sociedade Georgiana. Esse tipo de economia alcançou vários lugares, funcionando como edifícios culturais para abrigar teatros, shows e salas de montagem, bibliotecas circulantes e jardins de recreio. Acreditava-se que a arte poderia gerar uma socialização entre homens e mulheres e as classes sociais. É uma regência de reviravoltas culturais e científicas na Inglaterra, incentivadas especificamente por George III e IV (KINOSHITA, 2012, p.16).

Entre os anos de 1780 a 1820 houve grande turbulência política, resultando em notória divisão de classes. Os homens que não possuíam posses eram atraídos pelas cidades grandes para trabalhar como comerciantes, a fim de encontrar uma profissão com a qual eles pudessem se sustentar. Pessoas que fizessem fortuna desta maneira não eram vistos com bons olhos pela aristocracia, sendo preteridos dos meios sociais, porque não teriam tempo para se dedicar à literatura (KINOSHITA, 2012, p. 24).

Seguindo esses trâmites, o príncipe regente, que mais tarde sucederia o pai George III entre os anos de 1811 a 1820, manda um recado a Jane Austen pedindo que dedique uma de suas obras a ele. O desejo foi atendido em 1815, quando Austen publica *Emma* e concede a dedicatória pretendida (KINOSHITA, 2012, p. 17). É possível notar uma forte influência da Era Georgiana nas obras de Austen, como se percebe em *Orgulho e Preconceito* com o casamento de pessoas de classes sociais diferentes, além de uma maior interação entre homens e mulheres, o que mostra uma produção engajada com os acontecimentos que a rodeavam, contrariando o que muitos dizem ao enquadrá-la num tipo de literatura alienante. A influência desse período também se faz notar no estilo de escrita adotado pela escritora. Essa estilística dialoga com a arquitetura da época, com um texto sóbrio e austero, características dos edifícios Georgianos.

Para Lajosy Silva, em seu livro *Leituras de Jane Austen no século XXI*,

Não é, à toa, por exemplo, que as referências ao período Georgiano (1714-1837), quando uma série de reis George tentava manter uma identidade cultural inglesa, estejam relacionadas à arquitetura que, por sua vez, encontram ecos na escolha de Jane Austen ao nomear seu terceiro romance como *Mansfield Park* (SILVA, 2014, p. 99-100).

Essa propriedade da arquitetura georgiana chamada *Mansfield Park* é considerada como ponto central nesse romance de Austen, confirmando a reverberação desse período histórico em sua escrita.

Para Priscila Kinoshita, em sua dissertação de mestrado, Jane Austen apresenta em suas obras um engajamento que passa despercebido para muitos leitores que insistem em estereotipá-la com o rótulo de escritora de histórias de amor, sem o devido comprometimento com os acontecimentos sociais de sua época.

Encontramos na obra de Jane Austen ecos do contexto histórico - social do período georgiano que estabelecem sua relação pessoal com fatos da época e negam a ideia de que Jane era alienada em seu restrito mundo do universo familiar, e muito menos em seu universo fictício. Ao inserir nas narrativas ficcionais e nas cartas características do período georgiano fatos históricos, a autora demonstra ter conhecimento íntimo das peculiaridades da época e, em muitos casos, experiência pessoal, contradizendo a crítica sobre sua ignorância do período (KINOSHITA, 2012, p. 35).

O período Georgiano é determinante para ajudar a estruturar a narrativa de Jane Austen com austeridade e coesão, tal como os edifícios da arquitetura desse momento histórico.

1.1.2. O Romantismo versus Jane Austen: uma escritora fora de seu tempo?

O movimento do Romantismo surge em oposição ao Neoclassicismo. Os neoclássicos estavam preocupados com as questões relacionadas às estruturas formais, baseadas em modelos clássicos, e uma valorização do racionalismo em oposição à liberdade da imaginação e do sentimento. Trata-se de uma manifestação artística, uma nova estética que tomou conta de todo o continente europeu. Segundo Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg:

O Romantismo é, antes de tudo, um movimento de oposição violenta ao Classicismo e à época da Ilustração, ou seja, àquele período do século XVIII que é tido, em geral, como o da preponderância de um forte racionalismo. Embora o mesmo contexto temporal apresente outros aspectos não menos marcantes, está mais ou menos estabelecido o consenso de que se trata de um século cuja característica maior é da 'Iluminação', do 'Iluminismo', como dizem alguns, ou ainda das 'Luzes', por causa do vulto que nele tomam as ideias racionalistas (ROSENFELD; GUINSBURG, 2011, p. 261).

O Classicismo representa o equilíbrio, a razão, a clareza em contraponto à escuridão.

O escritor clássico domina os ímpetos da interioridade e não lhes dá pleno curso expressivo. De certo modo, pode-se considerar que ele se define precisamente por esta contenção. [...] Na literatura, esquiva-se de descer a distinções psicológicas, muito minuciosas.

Em todas as suas formas de expressão, tenta fixar o universalmente humano. Trata-se de um princípio fundamental do Classicismo, já estabelecido nitidamente na dramaturgia por Aristóteles, mas com validade para todas as outras artes. (ROSENFELD; GUINSBURG, 2011, p. 263)

Na Alemanha, por exemplo, os estudiosos primavam por adotar o individualismo em contraponto ao coletivo e ao passional sobrepunhando a racionalidade. Desde o início do século XIX, já era possível prever o início do Romantismo baseado na liberdade de criação e no sentimentalismo. A Revolução Francesa em muito inspirou os poetas do Romantismo na Inglaterra que buscavam a compreensão dos sentimentos, base desse movimento, além do espírito contestador que levava ao protesto. As formas e os temas eram de grande naturalidade, o que contribuiu para sua propagação no mundo ocidental. Tanto a Revolução Francesa como a Revolução Industrial são fatos históricos que marcam o início do Romantismo. Para Nachman Falbel:

As duas revoluções provocaram e geraram novos processos, desencadeando forças que resultaram na formação da sociedade moderna, moldando em grande parte os seus ideais (sociais). As instituições políticas tradicionais sofreram fortes abalos e as fronteiras entre os povos foram modificadas criando novo equilíbrio entre as nações. O nacionalismo nesse tempo irrompe impetuosamente em cena, arrastando consigo boa parte dos povos europeus em direção às suas aspirações políticas e sociais. (FALBEL apud GUINSBURG, 2011, p. 24).

Aliadas a essas circunstâncias, surgem novas áreas do conhecimento que parecem interessadas em intensificar estudos e investigação científica, além de fornecer às manifestações artísticas novas possibilidades de expressão.

A Revolução Industrial fortaleceu a burguesia e gerou o proletariado urbano. Com o fim da monarquia na França, a Europa toda foi impregnada por um sentimento de fortalecer os valores democráticos, inspirando movimentos com os mesmos ideais no mundo todo. É nesse panorama histórico que os escritores românticos começam a se destacar. Poetas como William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, que escreveram o livro considerado como marco inicial do movimento romântico inglês chamado *Lyrical Ballads*.

De acordo com J. Guinsburg, o Romantismo vai muito além de normas:

Ele não é apenas uma configuração estilística ou, como querem alguns, uma das duas modalidades polares e antitéticas – Classicismo e Romantismo – de todo o fazer artístico do espírito humano. Mas é também uma escola historicamente definida, que surgiu num dado momento, em condições concretas e com respostas características à situação que se lhe apresentou [...]. Seja como for o romantismo é um fato histórico e, mais do que isso, é o fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica (GUINSBURG, 2011, p. 14).

Isto é, o Romantismo é uma expressão de pensamento independente que se sustenta ao longo da história.

De acordo com Ian Watt, o século XVIII é o marco do surgimento de grandes autores, alicerçados nos valores de difundir a tradição do romance em língua inglesa. A atividade jornalística teve grande importância para a difusão das narrativas desse gênero. Os romancistas tinham a preocupação de privilegiar o conteúdo em detrimento da forma, diferentemente do que os poetas da época faziam, até porque os romances eram publicados em capítulos e não tinham um formato com padrão definido.

Os romances trouxeram temas que afastavam a literatura do preciosismo clássico, aproximando o que fora narrado para o mais próximo possível da vida real. Exemplo disso é que o primeiro grande romancista inglês desse século foi o jornalista Daniel Defoe, cuja marca estava em descrever fatos da vida cotidiana. Dentre os sucessos de sua obra, destacam-se o seu primeiro romance chamado *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders*, publicado três anos depois.

Jane Austen situa sua produção num momento de efervescência do Romantismo. No entanto, ela não se impregna dos ideais românticos para compor suas obras. Exemplo disso está claramente posto em seu primeiro romance, publicado em 1811, chamado *Razão e Sensibilidade*, onde o Romantismo está materializado em Marianne e o Neoclassicismo em sua irmã Elinor. No fim do romance, quando Marianne fica com o coronel Brandon, um homem muito mais velho que ela, deixando de lado o sentimento pelo jovem Willoughby, Austen parece decretar que o pensamento racional deve se sobrepor ao sentimentalismo exacerbado. Muitos críticos deixam Austen como uma autora à parte, devido a sua escolha por um tipo de romance diferente da época, prezando sempre pelo bom senso e pela realidade das situações descritas, diferentemente de seus contemporâneos.

Na obra de Mary Shelley, por exemplo, existe a descrição do gótico, impregnado do estilo romântico de escrever, já na obra de Sir Walter Scott encontramos os arquétipos de heróis genuinamente românticos, autênticos defensores de sentimentos puros de lealdade e de nobreza. Jefferson Ferro afirma sobre Jane Austen que “nesse sentido, ela é antes uma precursora do naturalismo-realismo do que uma escritora romântica” (FERRO, 2011, p. 117). Em *Orgulho e Preconceito*, os diálogos entre Sr. Darcy e Elizabeth Bennet não trazem nada de romântico, o que comprova a predileção de Austen muito mais para o Realismo do que para o Romantismo. Por não seguir esse padrão literário em voga em sua época, Austen não viu o sucesso de seus livros em vida, obtendo um modesto número de exemplares vendidos.

1.1.3. Dinheiro e posição social em *Orgulho e Preconceito e Senhora*

Antes de discutirmos sobre a influência do dinheiro nas obras estudadas é preciso contextualizar uma diferença muito importante entre os romances: a escravidão ainda em vigência no Brasil e abolida ou nunca havida na Inglaterra (nas colônias certamente havia). O objetivo dessa observação é enfatizar a enorme dificuldade em realmente mudar de classe. E por tratarmos de mobilidade social, recorreremos a conceitualização de Anthony Giddens (2005), na qual ele afirma que “refere-se ao deslocamento de indivíduos e grupos entre posições socioeconômicas diferentes.”

É preciso atentar para a palavra socioeconômica, ou seja, não basta ter apenas posição ou dinheiro, as duas se autoinfluenciam e se determinam uma a outra.

Pitirim Sorokin (1998, p. 2008) criou um termo chamado “espaço social”. Enquanto no espaço geográfico as referências são elementos naturais: montanhas, rios, oceanos e o sol; no espaço social as referências são constituídas socialmente e dentro deste sistema é possível localizar o indivíduo através das suas “coordenadas sociais”: o filho do promotor, advogado ou presidente. Toda esta esfera de localização tem uma dimensão simbólica que alimenta o imaginário popular.

O dinheiro é capaz de intervir diretamente nas relações sociais no romance inglês *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen. Ele e a força do dote movem os casamentos, que nem sempre acontecem entre pessoas da mesma classe social, o que acaba permitindo que pessoas, antes desprovidas de fortuna, ascendam socialmente. Para Rebecca Asker:

A necessidade desesperada de Sra. Bennet encontrar maridos para suas filhas reflete em seu comportamento social. A Sra. Bennet tem uma maneira de mudar sua relação com as pessoas com base na probabilidade que elas possam de trazer riqueza para sua família. Por exemplo, quando as mulheres conhecem primeiro a riqueza do Sr. Darcy, ele é descrito como mais bonito que o Sr. Bingley, e ele foi olhado com grande admiração. [...] Claramente, a Sra. Bennet é uma mulher que associa a felicidade com o dinheiro. A Sra. Bennet mostra o mesmo ponto de vista, quando Elizabeth se recusa a casar com o Sr. Collins. Mesmo sabendo muito bem que Elizabeth não sente nada por ele, ela se recusa a aceitar que Elizabeth não se case (ASKER, 2012, p. 02)¹.

¹ “Mrs. Bennet’s desperate need to find husbands to her daughters reflects in her social behavior. Mrs. Bennet has a way of changing her regard of people on the basis of how likely they are to bring wealth to her family. For example, when the ladies first acknowledge Mr. Darcy’s wealth, he is described as much handsomer than Mr. Bingley, and he was looked at with great admiration [...] Clearly, Mrs. Bennet is a woman who associates happiness with money. Mrs. Bennet shows the same view when Elizabeth refuses to marry Mr. Collins. Even though she knows very well that Elizabeth has no feelings for him, she refuses to accept that Elizabeth will not marry him.”

Outro momento em que se percebe a importância da questão econômica na obra é representado pela fala da Sra. Gardiner, tia de Elizabeth, quando alerta a sobrinha sobre o ato imprudente que seria casar-se com o Sr. Wickham, um militar sem posses. Para Asker:

A Sra. Gardiner menciona também que é dever de Elizabeth para com sua família se casar com um homem rico. A citação é um sinal da pressão sob a qual as mulheres estão em *Orgulho e Preconceito*, até mesmo por tias [...] Isso mostra também que uma personalidade interessante não é suficiente para ser um marido “aceitável”. Para ganhar dinheiro, casar é, portanto, uma exigência, se o casamento deve ser definido como aceitável, enquanto personalidade vem em segundo lugar (ASKER, 2012, p. 03)².

Em *Orgulho e Preconceito*, o casamento do Sr. Collins com Charlotte Lucas representa bem a falta de opção das mulheres quanto ao poder de escolha de uma relação que fosse compatível para elas. Ela se casa para garantir seu futuro, mesmo sabendo que não possui qualquer afinidade com o noivo, de acordo com as palavras de Austen:

Mr. Collins não era a bem dizer nem sensato nem agradável. A sua companhia era cansativa. E a sua afeição por ela devia ser imaginária. Mas mesmo assim seria seu marido. Sem ter grandes ilusões a respeito dos homens ou do matrimônio, o casamento sempre fora o seu maior desejo; era a única posição tolerável para uma moça bem-educada, de pouca fortuna. E por mais incertas que fossem as perspectivas de felicidade, era ainda a forma mais agradável de ficar ao abrigo da necessidade. Esta proteção, agora a obtivera (AUSTEN, 2011a, p. 125-126).

Além de Charlotte, o romance de Austen apresenta a mobilidade social das irmãs Jane e Elizabeth Bennet. Ambas conseguem casamentos rentáveis que lhes garantem fortuna e bem-estar. A primeira se casa com o Sr. Bingley, novo locatário da propriedade de Netherfield, jovem inglês, dono de uma fortuna que gira em torno de quatro a cinco mil libras por ano. Em alusão à chegada de Bingley, Jane Austen eternizou a frase que abre o romance *Orgulho e Preconceito*, quando afirma que “é uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro, possuidor de uma boa fortuna, deve estar necessitado de uma esposa (AUSTEN, 2011a, p. 01)”.

Esta frase ficou tão marcada na literatura inglesa capaz de ser menos popular apenas que “ser ou não ser, eis a questão” da peça Hamlet, de William Shakespeare. Já Elizabeth

²” Mrs. Gardiner also mentions that is Elizabeth’s duty towards her family to marry a wealthy man. The quote is a sign of the pressure the women in *Pride and Prejudice* are under, even by aunts [...] It also shows that an “interesting” personality is not enough to be an acceptable. To gain money by marrying is thus a requirement if the marriage should be defined as acceptable, while personality comes in second place.”

Bennet consegue um casamento ainda mais promissor com o amigo do Sr. Bingley, o Sr. Darcy, que possui uma fortuna de dez mil libras por ano.

O interesse econômico também aparece em outras personagens de *Orgulho e Preconceito*, como, por exemplo, na irmã do Sr. Bingley, a Srta. Caroline Bingley. Ela deseja afastar o irmão de qualquer maneira das moças da família Bennet, devido à diferença de classe social entre eles.

Em *Senhora* o processo de mobilidade social acontece com o casamento clandestino da mãe de Aurélia, Dona Emília, com Pedro Camargo, estudante de medicina e filho de um grande fazendeiro chamado Lourenço Camargo. Este era contra o casamento do filho, por se tratar de uma união com uma moça pobre, porém, anos depois, ele assume Aurélia como sua neta legítima, deixando a ela toda sua fortuna.

Fernando Seixas passa de caçador de dotes a novo milionário redimido. De acordo com Alfredo Bosi:

[...] Alencar crê nas “razões do coração” e, se as sombras do seu moralismo romântico se alongam sobre as mazelas de um mundo antinatural (o casamento por dinheiro, em *Senhora*; a sina da prostituição, em *Lucíola*), sempre se salva, no foro íntimo, a dignidade última dos protagonistas, e se redimem as transações vis repondo de pé herói e heroína. Daí os enredos valerem como documento apenas indireto de um estado de coisas, no caso, o tomar corpo de uma ética burguesa e “realista” das conveniências durante o Segundo Reinado. [...] Alencar arranjará uma solene redenção, fazendo Seixas resgatar-se na segunda parte da história (BOSI, 2013, p. 147).

Essa redenção de Fernando Seixas passa por um longo processo que reveste esta personagem de grande importância no romance, sendo ele responsável pelas reviravoltas dentro do enredo.

Apesar de Aurélia receber uma fortuna de que não tinha conhecimento, ela já se constituía desde o início como a herdeira de seu avô, isto é, ela já era rica de direito, faltava apenas ser agraciada com a herança.

Os casamentos e suas implicações para os romances são objetos de análise no capítulo II. As situações expostas acima apenas apresentam de maneira sucinta o que essas duas obras têm em comum.

1.2 JOSÉ DE ALENCAR E SEU CONTEXTO HISTÓRICO

Em 1850 o Brasil começa a se desenvolver com a implantação de indústrias, a consolidação das fábricas de café que aqueciam a economia fluminense. Nesse momento,

surtem os primeiros telefones, iluminação pública e saneamento básico. Mesmo com a chegada da modernidade, o país ainda convivía com a escravidão, conforme afirmação de Kátia Muricy:

O novo modo de vida, burguês e urbano, ao chegar no Brasil, confrontou-se com uma sociedade bastante rústica, fundada principalmente na propriedade rural, no modelo familiar patriarcal e nas relações escravocratas. O poder latifundiário das grandes famílias rurais manifestava-se nos rituais públicos das festas religiosas. A família não recebia para festas privadas, não tinha o hábito dos salões. Com a urbanização, gradualmente essa elite passa a abrir os salões dos sobrados para reuniões ‘burguesas’, onde eram tramadas negociatas, intrigas e alianças políticas (MURICY, 1988, p. 58).

Essas mudanças todas conduzem a uma transformação na educação feminina e na representatividade delas na sociedade do Rio de Janeiro. É nesse advento da industrialização que começaram a surgir as escolas técnicas e a educação começou a ganhar um lugar de destaque. As mulheres passaram a ter certa emancipação, principalmente as da alta sociedade, que ganharam o direito de trabalhar fora. Antes disso, elas se dedicavam apenas aos trabalhos domésticos, respeito e obediência ao marido, o provedor da casa, e à educação dos filhos, literalmente mulheres do “lar”. O modelo europeu passou a ditar as regras na conduta social das mulheres, que agora frequentavam os bailes, as peças teatrais e os saraus de poesia. Participavam ativamente do momento de efervescência cultural. Mas nem tudo avançou tanto assim.

Alguns costumes conservadores ainda persistiam e quem ousasse transpô-los poderia ter sua reputação arranhada, por isso era extremamente importante respeitar o código de conduta ao qual as pessoas eram contingenciadas. Foi nesse contexto que viveu o autor do romance *Senhora*.

José Martiniano de Alencar nasceu em 1829, na cidade de Messejana, no Ceará, e faleceu em 1877, no Rio de Janeiro. A certidão de nascimento registra em 12 de março, porém, ao ingressar na Faculdade de Direito de São Paulo, ele se dava como nascido em 28 de março, mas a família comemorava a data certa em 1º de maio. Já aos onze anos, Alencar era o leitor dos serões, onde a família se reunia para ouvir romances de amor contrariado e histórias de esposas caluniadas com final feliz. Em 1846, estava em São Paulo, na Faculdade do Largo de São Francisco. Levava uma vida na contramão dos acadêmicos adeptos da boemia dessa época. Estava estudando com afinco, período em que estudou francês e procedeu à leitura de grandes nomes da literatura mundial como Balzac e Victor Hugo.

Em 1848, José de Alencar vai para a Faculdade de Direito de Olinda. Lá é inspirado pela paisagem de um passado épico, fato que evoca em seu espírito criativo a produção dos romances históricos, *Alma de Lázaro*, *Guerra dos Mascates*, além de *O ermitão da Glória* e *O garatuja*. Esses trabalhos todos foram inspirados nesse momento em que viveu em Pernambuco. Aproveitando a proximidade com sua terra natal, viaja ao Ceará novamente, onde se deslumbra com o conhecimento que o indígena possui da terra, além de sua íntima relação com as plantas e animais. Desse encantamento surge o primeiro impulso para escrever *O Guarani* e *Iracema* (CAVALCANTI, 2011, p. 10).

Em 1850 recebe em São Paulo o diploma de bacharel em Direito. Posteriormente passa a morar no Rio de Janeiro para trabalhar no escritório do Dr. Alberto Soares.

Teve produções no campo da jurisprudência e da política, da crítica literária e da filosofia. É o nosso escritor mais importante do ponto de vista da nacionalidade, pois mostrou em suas obras um cenário tipicamente nacional. Esse sentimento de nacionalidade e de amor à pátria tomou conta de várias atividades em que o autor estava envolvido (CAVALCANTI, 2011, p. 10).

Foi responsável pela crítica mordaz ao poema *A confederação dos Tamoios*, escrito por Gonçalves de Magalhães, polêmica publicada no Correio Mercantil, onde dizia que era algo feito por quem não era poeta e a pedido do imperador. Esse fato tanto repercutiu que esse poema tem apenas uma importância cronológica em nossos dias e só é mencionado por conta desse comentário de Alencar. O texto das críticas a esse poema foi “*Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*”. Para Luís Viana Filho, biógrafo do escritor:

Não importam as injustiças porventura contidas nas oito cartas divulgadas pelo Diário do Rio, entre 10 de junho e 15 de agosto, sob o pseudônimo de Ig. Em suma ele revelou superioridade, distinção e segurança dos conceitos, o amplo conhecimento literário, a intimidade com os clássicos e os românticos, talvez houvesse contribuído para a duração do segredo. Certamente, Alencar era maior do que geralmente se imaginava. As ‘cartas’ mostram um crítico senhor da matéria (VIANA FILHO, 2008, p. 82).

Foi eleito deputado em 1861 e, em 68, ministro da justiça do Gabinete Itaboraí. Ele assinou uma lei que proibia a venda de escravos sob prego e em exposição pública.

Foi dramaturgo, jornalista, advogado e político. Seu primeiro grande sucesso como escritor foi *O Guarani*, no formato de Folhetim, no Diário do Rio de Janeiro. Machado de Assis o escolheu para ocupar a cadeira 23 da Academia Brasileira de Letras. Alencar achava que essa obra não teve o devido reconhecimento de crítica. De acordo com Viana Filho, mesmo com o sucesso reconhecido pelo público leitor:

A crítica, entretanto, por longos anos se conservou silenciosa, indiferente ao aplauso público. Admitiu-se ser o fruto do ciúme dos outros jornais, infensos a levarem um pouco de água para o moinho do concorrente. Mas, nem por isso a atitude era menos dolorosa para Alencar, que, quase vinte anos depois, ainda se queixaria: ‘Escrevi o Guarani em 1857; percorram a imprensa fluminense, desde aquela época até 1862, e não acharão o menor elogio, nem mesmo notícia desse livro’ (VIANA FILHO, 2008. p. 99).

José de Alencar foi responsável pela consolidação do romance no Brasil, demonstrando grande sentimento de amor à pátria, com forte sentimento de regionalismo, abrindo caminho para outros escritores que trouxeram o Brasil rural para as suas obras. O autor buscava firmar esse movimento com uma identidade brasileira, através da maneira de pensar, sentir e agir do seu povo, exemplo disso é a transposição dos costumes indígenas para as obras de ficção. Alencar pensava que dessa maneira seria possível, de fato, estabelecer um romance genuinamente brasileiro.

Alencar exerceu a política partidária, sendo eleito e reeleito deputado pelo estado do Ceará. Sua obra é extremamente extensa entre romances e crônicas. A produção de Alencar é dividida em três fases: o indianismo, caracterizado pela idealização do índio, que representa “o bom selvagem” de Rousseau; os romances urbanos que mostram o universo burguês e todo seu estilo de vida. É nessa terceira fase que Alencar traça um perfil feminino de suas heroínas, como em *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1865); e os romances regionalistas, em que idealiza o homem do campo, provido de lealdade e bravura.

O movimento romântico no Brasil iniciou em 1836 com a obra *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães. O Romantismo teve três gerações no país: a primeira geração conhecida como indianista, na qual o índio era o principal personagem. A segunda geração, conhecida como ultrarromântica. As obras escritas nessa fase mostravam um amor levado até as últimas consequências, carregadas de melancolia, tristezas, pessimismo, com a morte sendo uma das principais temáticas. Os autores foram influenciados por Lord Byron, escritor do Romantismo inglês; a terceira fase, conhecida como condoreira, tratava de temas com preocupações sociais. Castro Alves e sua obra *Navio Negreiro* foram o expoente dessa geração. A obra de Alencar reflete muito do momento histórico em que ele viveu. O ufanismo romântico em voga com a nova estética trazia em seu bojo um compromisso com temáticas nacionais que pudessem estabelecer uma identidade nacional para as obras produzidas no país, tendo em vista que tudo que era produzido até então no Brasil era considerado mais europeu do que genuinamente brasileiro.

O Romantismo se apresenta como uma “emergência histórica”, segundo postula o crítico J. Guinsburg. O autor afirma que o Romantismo transpõe seu valor histórico. Ele

ratifica que o Romantismo “é o fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica. É, pois, uma forma de pensar que pensou e se pensou historicamente.” (GUINSBURG, 2011, p. 64)

José de Alencar faleceu em 1877, chorando abraçado à esposa, preocupado com a situação financeira em que deixaria seus familiares.

1.2.1 José de Alencar: ufanismo romântico e identidade brasileira

O Romantismo estabeleceu o sentimento de nacionalismo no Brasil, estética que ocorreu concomitantemente com a independência do país. Esse evento motivou a discussão sobre a diversidade nacional no país, além de trabalhar na consolidação de uma literatura brasileira original, pois até então considerava-se a produção literária no Brasil como mera reprodução dos moldes europeus. De acordo com Amora:

Para os brasileiros que viveram o Brasil romântico e em processo de gestação nacional, a realidade da jovem e promissora pátria se consubstanciava numas tantas verdades (ou ‘mitos’, diríamos hoje, mas sem usar a palavra no seu rigoroso sentido), que tinham de ser conscientizadas por todos, pois só assim se definiria e se avigoraria o sentimento patriótico. (AMORA, 1967, p. 35)

De acordo com Schwarz, “o romance existiu no Brasil antes de haver romancistas brasileiros” (SCHWARZ, 2012 p. 35). Para ele, mesmo quando surgiram os primeiros romancistas brasileiros, ainda assim adotaram os modelos europeus. Schwarz ressalta que o padrão europeu de escrita já estava estabelecido no Brasil, principalmente pela ausência de escritores que pudessem criar um modelo independente daquele seguido pelos exemplos da Europa. O próprio leitor brasileiro já havia se habituado a ler obras que seguissem essas fórmulas provenientes de fora do país. Para sintetizar o pensamento de Schwarz, o crítico afirma que o romance já existia no Brasil, enquanto gênero, antes que um escritor genuinamente brasileiro pudesse assumir a condição de romancista, dotado de técnicas menos importadas.

Para reafirmar a importância de José de Alencar na Literatura Brasileira, Viana Filho afirma que, “com *Iracema*, Alencar dava a carta de nacionalidade à literatura brasileira” (VIANA FILHO, 2008, p. 184). Entende-se essa afirmação pelo fato de que Alencar intentava, com este romance, trazer para o epicentro da literatura nacional uma representatividade brasileira, através da figura do índio e das paisagens locais.

Nesse período criou-se a expectativa de que o Brasil, por sua grande extensão territorial e possibilidades infinitas de explorar o desconhecido, poderia ter um desenvolvimento promissor, firmando, dessa maneira, sua soberania nacional. Outra crença desse momento histórico diz respeito à exuberância da natureza e sua diversidade como forma de retorno econômico e valor estético. Muitas foram as obras que destacaram o eldorado amazônico e as reservas de riquezas naturais inexploradas. Os românticos acreditavam na igualdade entre as raças motivada pelo sentimento de nacionalismo, assumindo o estereótipo que o europeu tinha do povo dos trópicos, transformando essa marca em ufanismo. Em *O Guarani*, de José de Alencar, o índio Peri, a pretexto de salvar a vida de Ceci, converte-se ao cristianismo quando se ajoelha aos pés do colonizador.

Acreditava-se ainda que o Brasil finalmente tivera superado a condição de colonizado, “o homem brasileiro estava já civilizado e pela civilização engrandecido” (AMORA, 1967, p. 35). Os escritores nacionalistas firmaram toda sua produção baseada nesse sentimento de estabelecer uma identidade brasileira.

Com esses valores estabelecidos e afirmados, as obras passaram a encontrar uma grande quantidade de leitores. Os folhetins foram os grandes responsáveis pela divulgação desses trabalhos. É importante ressaltar que os árcades tiveram grande importância nesse processo de identidade nacional. O marco disso acontece com a publicação do livro *O Uruguai*, de Basílio da Gama, em 1769, considerado o primeiro impulso para o romance de características nacionalistas. A literatura deveria andar junto com a formação da identidade nacional.

Mesmo com seu discurso de nacionalização da linguagem literária brasileira, Alencar é frequentemente atacado pela crítica, principalmente em seus romances urbanos, nos quais se estabelecem relações dessas obras com escritores europeus. Em *Paraísos Artificiais: o Romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*, Maria Cecília Boechat afirma que

Os chamados ‘perfis de mulher’, ou os ‘romances urbanos’ de Alencar serão apenas o alvo mais evidente da suspeição de ‘estrangeirismo’. Francamente estruturados nos modelos folhetinescos românticos, mas sem contar com o forte apelo do indianismo e do regionalismo, esses romances, embora ambientados na emergente vida urbana brasileira, soarão por demais próximos de Alexandre Dumas (repare-se a recorrência, em toda nossa tradição crítica da ‘comparação’ entre *Lucíola* e *A dama das camélias*). Mesmo o romance indianista, porém, seria posto em suspeição, tendo sido o *Guarani* frequentemente interpretado como uma imitação de Cooper e Chateaubriand (BOECHAT, 2003, p. 25).

Diante do exposto, o desejo de nacionalização dos moldes literários brasileiros propostos por Alencar é considerado um paradoxo, tendo em vista a percepção que se tem da

manutenção de modelos europeus no seu estilo de estruturar, melodramatizar as temáticas abordadas, principalmente quando se compara a Alexandre Dumas, entretanto o escritor se defende desses argumentos nos prefácios de seus livros. Sobre isso ele escreve em *Sonhos d'ouro*:

A literatura nacional que outra cousa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana [...] e cada dia se enriquece ao contato com outros povos e ao influxo da civilização? [...] Tachar estes livros de confeição estrangeira é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erigido de termos franceses, ingleses, italianos, e agora também alemães (ALENCAR apud BOECHAT, 2003, p. 26).

Alencar demonstra considerar importante o contato com outros povos, acredita que somente conhecendo outras culturas será capaz de realmente produzir o tão almejado novo. Quando ele usa o termo “transmigração”, está se referindo ao fato de que uma outra literatura pode servir como um diálogo literário, mas não como cópia, sendo incorporada a ela nossas particularidades, tornando-a posteriormente algo que foi adequado a outra realidade.

Na ideia de transmigração, em que tanto a “imaginação” (o fator individual, pessoal) como a seiva americana (o fator nacional) garantem a diferença em relação ao modelo, a noção de cópia servil é esvaziada: o contato com as “literaturas maiores” constitui uma herança, é “gasta”, corroída ou corrompida, pelos herdeiros (ALENCAR apud BOECHAT, 2003, p. 30).

É correto afirmar que Alencar nunca escondeu sua predileção por alguns escritores, e sempre fez questão de mencioná-los. Dentre eles, aqueles mencionados acima por seus críticos, porém demonstra grande maturidade quando se trata de analisar a importância cultural que possui o conhecimento de outras literaturas para o próprio engrandecimento pessoal.

1.2.2 O ROMANCE BURGUEÊS E SUAS CARACTERÍSTICAS EM JOSÉ DE ALENCAR

O romance burguês foi criado e escrito para a burguesia em ascensão como forma de entretenimento.

É possível perceber marcas muito fortes desses valores na produção artística de José de Alencar. O escritor costuma ser muito minucioso na descrição de lugares e personagens, uma das características do Romantismo. O discurso romântico está impregnado de ideologia

oitocentista, responsável por propagar ideários burgueses, ainda que no fim do século XIX não houvesse no Brasil uma burguesia firmemente estabelecida.

De acordo com J. Guinsburg ao longo da história

[...] o Romantismo, na sua propensão historicizante, aglutina as sociedades em mundos, comunidades, nações, raças, que têm antes culturas do que civilizações, que secretam uma individualidade peculiar, uma identidade, não de cada indivíduo, mas do grupo específico diferenciado de quaisquer grupos. (GUINSBURG, 2011, p. 15)

Cabe aqui mencionar Nancy Armstrong e sua obra *A moral burguesa e o paradoxo do individualismo*, na qual afirma que:

A história literária privilegiou o modelo do romance em que um protagonista se opõe à ordem social estabelecida, e chega-se a um equilíbrio atendendo a duas condições essenciais: a) que o protagonista conquiste uma posição compatível com seu valor; b) que o campo inteiro das possíveis identidades humanas se modifique para lhe garantir essa posição. Quaisquer que sejam as dificuldades, tal deve ser o desfecho de uma obra que mereça o nome de romance. De fato, tendemos a atribuir o estatuto de romance às narrativas que colocam sob juízo o protagonista e também o campo das possibilidades em que ele consegue adquirir, em maior ou menor medida, uma identidade social (ARMSTRONG, 2009 p. 335).

Isso é o que Armstrong chama de moral burguesa. Aurélio Camargo está dentro dessa moral burguesa, pois ela se opõe a alguns valores sociais arraigados na sociedade, entretanto no desfecho da personagem acontece o paradoxo do individualismo quando ela se casa com Seixas e se coloca numa posição de subserviência diante do marido. Ao mesmo tempo em que o indivíduo pode transgredir regras para saciar seus ímpetos de individualidade, ele também é contingenciado por regras sociais que ditam como ele deve proceder. Armstrong acrescenta que:

Sempre que nos referimos a uma sociedade de indivíduos, estamos utilizando involuntariamente uma contradição nos termos. Com efeito, como herdeiros do pensamento liberal ocidental, não podemos definir a singularidade de cada indivíduo a não ser por sua transgressão de um determinado papel social, uma norma ou um estereótipo. Por outro lado, a sociedade civil, no exato momento em que estabelece limites para a expressão da individualidade, garante a todos o direito de expressá-la (ARMSTRONG, 2009, p. 336).

Aurélio Camargo expressou sua individualidade através da herança inesperada deixada por seu avô, o dinheiro como forma de realizar todos os seus desejos em busca de sua realização pessoal. Este momento da produção de José de Alencar apresenta este romance como um dos mais significativos dentro de sua obra.

A terceira fase de Alencar, representada pelos romances urbanos, mostra em *Senhora* uma fiel representação da moral burguesa da sociedade fluminense. A história de amor serve como pano de fundo para mostrar uma realidade em que o leitor burguês pudesse se refletir. Os valores burgueses precisam ser compreendidos nas obras de Alencar como ponto chave para apreender as representações sociais da época. Sobre a compreensão que é preciso ter a respeito de como essa representação acontece, Tereza de Lauretis afirma que:

Gênero é a representação de uma relação, [...] o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer; assim, o gênero atribui a uma entidade, digamos a uma pessoa, certa posição dentro de uma classe, e, portanto, uma posição *vis-à-vis* outras classes pré-constituídas (LAURETIS, 1994, p. 209).

Segundo a autora, o gênero representa a grande teia das relações sociais, e um indivíduo tem seu comportamento marcado por meio da classe social à qual ele pertence.

Para Régine Pernoud, a moral burguesa inaugura um conceito de “homem de bem”, cujos ideais estão focados na ausência dos excessos passionais, principalmente para os homens da lei, os homens de negócios. De acordo com Régine, essa moral burguesa guia o homem a trabalhar e poupar para levar uma vida organizada e equilibrada. Para a autora, “o burguês vive para acumular riquezas” (PERNOUD, 1973, p. 110).

No romance *Senhora*, o ideal burguês aparece na separação de gênero. Quando a personagem Aurélia Camargo compra Fernando Seixas, ela começa a incluí-lo nos valores burgueses, afinal ele passa a se inserir no contexto da sociedade fluminense e, conseqüentemente, torna-se “o homem de bem” que a moral burguesa prega. O casamento movido pela força do dote também é um traço muito forte do romance burguês. Sem ele, seria impossível obter um bom casamento. A própria Aurélia Camargo só é incluída na sociedade burguesa após receber uma herança.

A moral burguesa traz no seu bojo a noção de sucesso e fracasso inteiramente ligada à questão de um mérito, ou seja, fracassar nos negócios configura grande fraqueza moral, já o sucesso é inteiramente atrelado a um mérito individual.

De acordo com Gilda Souza (2005, p. 113-114), as posses e as riquezas são fatores determinantes para modificação da estrutura social do século XIX, porém não basta ter dinheiro para acionar o mecanismo da mobilidade social. “O homem não vale pelo que tem, mas pela consideração que goza. Ora, nesta ‘consideração’, a riqueza é apenas um dos elementos: a família, a situação social e mesmo a participação na vida mundana são outros tantos não menos importantes” (SOUZA, 2005, p. 115).

As pessoas que ostentam o desejo de um dia se mover de uma classe socialmente inferior para a elite precisam se comportar como os membros da alta sociedade, desde a maneira como se vestem até a forma como se comportam nos ambientes sociais, para consumir aquilo que dá prestígio e conviver com pessoas de boa reputação social. É possível perceber em Fernando Seixas essa adequação aos padrões burgueses. Ele morava de maneira precária, mas tinha que se apresentar à sociedade fluminense como alguém adequado aos moldes da mais alta estirpe de pessoa.

Alencar, com sua detalhada descrição, apresenta as condições da moradia de Seixas, retratada como um lugar de mobília velha e com o verniz apagado pelo tempo, o papel de parede desbotara e, em alguns pontos, há claros sinais de remendo (ALENCAR, 2011, p. 46). Apesar da descrição de uma casa obsoleta, Fernando usava roupas e objetos finos, afinal não bastava possuir, era preciso se apresentar bem. Para Fernando, o fato de se mostrar bem ao gosto da sociedade burguesa fluminense lhe dava grandes possibilidades de ascensão social através de um casamento com alguém que possuísse um bom dote.

CAPÍTULO II – ANÁLISE COMPARATIVA: CONTRASTES E SEMELHANÇAS EM *ORGULHO E PRECONCEITO E SENHORA*

Os romances *Orgulho e Preconceito* e *Senhora*, apresentam contrastes e semelhanças, tanto na construção do enredo como em seus protagonistas. É preciso notar que os dois autores produzem de maneira distinta, por conta de suas crenças enquanto escritores. Austen situa sua produção em plena efervescência do movimento romântico, porém prefere adotar um estilo de escrita conciso e livre de exacerbações típicas do Romantismo, no qual mostra predileção por personagens que se caracterizam por seguir mais a racionalidade. Por outro lado, José de Alencar tem sua escrita baseada nos ideais do Romantismo. Ao contrário da escritora inglesa, que possui um estilo contido e coeso ao escrever, ele abusa minuciosamente do ato de descrever lugares, objetos, e a maneira como as pessoas estão vestidas. Guardadas as devidas proporções, os dois escritores possuem, no conjunto de suas respectivas obras, fatos convergentes e divergentes. Situações que serão exploradas ao longo deste capítulo.

2.1 A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM *ORGULHO E PRECONCEITO*

O romance *Orgulho e Preconceito* representa, através da heroína mais famosa de Jane Austen, Elizabeth Bennet, traços muito fortes de uma representação feminina que se contrapõe às regras estabelecidas pelo patriarcado vigente no século XIX na Inglaterra. Elizabeth tem plena consciência de que sua posição enquanto mulher deve ser dotada da capacidade de pensar e tomar suas atitudes de acordo com suas próprias convicções. Esse posicionamento contraria a condição das mulheres que viveram nesse período. Segundo Lajosy Silva, “as personagens femininas de Austen são mulheres que não nascem livres, nem podem conseguir essa liberdade a partir do trabalho” [...] (SILVA, 2014, p. 108). Elas têm o destino delineado pelas regras de uma sociedade dominada pelos valores masculinos do patriarcado.

Elizabeth parece mesmo ativar nos leitores, ao longo do tempo, uma representatividade feminina de cunho mais independente, o que se espera de uma mulher que transgredir as regras. Lajosy Silva acredita que

Essa aparente liberdade de espírito a torna diferente aos olhos críticos do Sr. Darcy; e esse é o triunfo de uma personagem que parece ser uma representação de um feminismo cultivado, apesar da ausência de modelos femininos positivos ao seu

redor. Elizabeth possui uma energia vigorosa, confrontando os preconceitos de classe representados por quem diz amá-la, o Sr. Darcy, e enfrenta, sem temor, a ira de Lady Catherine de Bourgh por sugerir uma mobilidade social entre classes sociais distintas, até então impossíveis (SILVA, 2014, p. 65).

A obra de Austen descreve a posição de homens e mulheres na sociedade rural inglesa do século XIX. Muitas atividades não eram permitidas para as mulheres. Era vedado a elas o ingresso nas universidades, assim como ao ensino regular. No fim da década de 1840, as faculdades Queen's e Bedford ofereceram vagas para moças. Cambridge e Oxford entre 1860 e 1870 (ZARDINI, 2013, p. 02).

A exteriorização do feminino parte de uma tomada de consciência da heroína, que não concorda com as regras do patriarcado. Austen deixa transparecer isso de maneira sutil e bem humorada, o que para um leitor de percepção menos apurada pode passar despercebido. Essa mensagem parece constar muito mais nas entrelinhas do texto, de acordo com Maria Regina Pacheco e Fernandes Ferreira de Souza:

A voz feminina; a identidade feminina não é tão aparente no texto, mas os leitores frequentemente descobrem a voz feminina obscurecida. Ou seja, eles tendem a considerar a voz feminina profunda como algo mais significativo do que o que é visto na superfície do texto. Assim, Austen atinge um nível de conceitualização da heroína em diferentes perspectivas morais dentro do quadro das relações sociais (PACHECO; SOUZA, 2011, p. 02).

Nessa sociedade dominada por valores masculinos, com a morte do patriarca da família, a herança deveria ser controlada pelo primogênito ou um parente mais próximo que fosse do sexo masculino, desviando assim qualquer possibilidade de as mulheres herdarem os bens. Exemplo disso está no primeiro romance de Austen, publicado em 1811 com o nome de *Razão e Sensibilidade*, quando o Sr. Dashwood teve que deixar suas terras e a mansão de Norland Park para seu único herdeiro do sexo masculino, John Dashwood, e, no seu leito de morte, pediu para que este provesse sua viúva e suas meias-irmãs.

”Jonh Dashwood, o filho, não tinha os mesmos firmes sentimentos do resto da família; contudo, sensível àquela recomendação feita com tanto empenho e em tal hora, prometeu seus melhores esforços para lhes dar amparo” (AUSTEN, 2011b, p. 11).

Fato semelhante aconteceu em *Orgulho e Preconceito*, segundo romance da autora, lançado em 1813, quando o Sr. Collins, parente mais próximo do Sr. Bennet, foi nomeado como herdeiro de sua propriedade. Em caso de morte, o primo deveria ocupar a casa deixada. Por esse motivo, o casamento era a única maneira de garantir um lar para as filhas. A senhora Bennet, que assumia as honras de casamenteira da casa, assim se posicionava a esse respeito:

“[...] não suporto ouvir falar nisto. Por favor não me fale neste homem odioso! Acho que é a coisa mais injusta deste mundo a sua propriedade ser arrebatada dos seus filhos; estou certa de que, se eu fosse você, já teria tomado uma providência há muito tempo” (AUSTEN, 2011a, p. 66).

O fato de suas filhas não possuírem uma herança após a morte do Sr. Bennet era um dos motivos pelos quais ela tanto tencionava encontrar pretendentes para um casamento. Para que uma mulher tivesse um constitutivo de atributos capazes de encantar um homem, incluía-se o conhecimento musical e a habilidade em executar uma boa música. Elizabeth Bennet, por exemplo, não era uma exímia pianista, apesar de tocar modestamente o instrumento. Por outro lado, Georgiana Darcy, irmã do Sr. Darcy, encantava a todos quando tocava piano, além de possuir outras qualidades que a tornavam uma representação do que seria uma moça ideal para os princípios daquela sociedade. É possível notar seus dons na descrição que a Sra. Bingley faz da moça em conversa com Darcy, exaltando-a por ser bastante prendada.

- Miss Darcy cresceu muito desde a primavera?
- Perguntou Miss Bingley. – Ela vai ficar da minha altura?
- Penso que sim. Está agora da altura de Miss Elizabeth Bennet ou talvez um pouco mais alta.
- Queria muito tornar a vê-la. Nunca encontrei uma pessoa tão encantadora. Que modos, que delicadeza... E como é prendada para sua idade! Ela toca piano divinamente (AUSTEN, 2011a, p. 43).

Outra figura feminina que tem uma simbologia importante a ser notada é Lady Catherine de Bourgh, tia do Sr. Darcy. Suas atitudes remontam aos moldes da época medieval. Apesar de ser mulher, ela possui grande autoridade na paróquia onde o Sr. Collins é o pastor, inclusive resolvendo muitos problemas sem precisar comunicá-lo. Isso mostra que Lady de Bourgh, na qualidade de protetora de Collins, também exerce grande domínio sobre ele. Ela nutre um forte desejo de casar o sobrinho, Darcy, com sua filha, Srta. de Bourgh, cuja mão sempre esteve a ele prometida. É uma mulher que parece querer determinar que o mundo funcione a partir do prisma de seus desejos. Esse poder é logo notado por Elizabeth:

Elizabeth logo descobriu que a grande senhora, embora não fosse comissionada com o título de juiz de paz para o condado, era um magistrado muito ativo para a sua própria paróquia e levava as menores coisas ao conhecimento de Mr. Collins; e quando qualquer dos aldeões se mostrava descontente ou caía na miséria, ou quando surgia uma contenda, ela corria para a aldeia, a fim de dirimir as questões, silenciar as queixas e harmonizar as disputas e as desgraças com reprimendas e dinheiro (AUSTEN, 2011a, p. 168).

Lady Catherine de Bourgh exerceu sua influência sobre o Sr. Collins pedindo que ele se casasse, pois a posição que ele ocupa pede que tenha uma esposa dotada de todas as qualidades que caracterizavam uma mulher como prendada naquela sociedade:

Um pastor como o senhor tem a obrigação de se casar. Escolha uma mulher educada, é o que lhe peço; e para seu interesse, escolha uma pessoa ativa, útil, que não tenha sido mimada pelos pais, mas que saiba administrar uma casa com economia. Encontre uma pessoa nessas condições o mais depressa possível, traga para Hunsford e eu irei visitá-la (AUSTEN, 2011a, p. 109).

De acordo com as palavras de Catherine de Bourgh, as mulheres precisavam ser boas gerenciadoras de assuntos domésticos e quando usa o termo mimada, nos leva a crer que uma mulher com essa característica não se encaixaria nos afazeres do lar, sendo incapaz de cuidar do marido, da casa e dos filhos.

A educação para as mulheres também é um atributo cobrado por Lady de Bourgh, o que parece faltar na matriarca da família Bennet e suas filhas mais novas. Sobre essas qualidades femininas, a personagem Caroline Bingley, irmã do Sr. Bingley e pretendente do Sr. Darcy, parece ser a representação dos valores aristocráticos que vivem a condenar o comportamento de Elizabeth Bennet, que para ela está fora dos padrões do que seria um modelo de mulher para se casar. Suas críticas mordazes alcançam também as filhas mais jovens dos Bennet, Lydia e Kitty. Essas opiniões frequentemente expressas para o Sr. Darcy pela Srta. Bingley podem simbolizar a aristocracia pejorativando os menos abastados financeiramente.

- Espero – disse ela, enquanto passeavam juntos, no dia seguinte, pelo pequeno bosque -, espero que dê a entender à sua sogra, quando tiver lugar este desejável acontecimento, a vantagem de ser menos tagarela; e se o puder, também, cure as meninas mais moças da mania de perseguir os oficiais. E se me permite abordar um assunto tão delicado, procure reprimir aquele pequeno toque de pretensão e impertinência que a sua dama possui (AUSTEN, 2011a, p. 57).

Elizabeth rebatia o discurso do patriarcado subjacente na fala de Caroline Bingley, segundo Lajosy Silva:

Ao desmascarar as limitações impostas às mulheres do seu tempo, incapazes de ir além do trivial – tocar piano, bordar, ter noções de línguas estrangeiras -, Elizabeth bate de frente também com sua rival, Caroline Bingley, desfazendo a hipocrisia social que as separa, relação construída a partir da mais fria cordialidade, civilidade disfarçada, uma vez que se detestam e trocam farpas, quando precisam dividir o mesmo espaço. Jane Austen mostra que o discurso patriarcal sobrevive de forma imposta no discurso das personagens femininas, mesmo que Caroline Bingley

acuse Elizabeth Bennet de se fazer superior ao descrever a realidade das mulheres, em um plano inferior naquela sociedade (SILVA, 2014, p. 65).

As críticas de Caroline Bingley também têm o objetivo de desconstruir a boa imagem que Darcy possui de Elizabeth. Seus argumentos são utilizados para mostrar a ele que o alvo de sua admiração não reúne atributos suficientes para que este possa desposá-la. Lajosy Silva acredita que:

Caroline Bingley procura se mostrar educada friamente, quando é obrigada a tolerar os habitantes de Meryton, sobretudo, a família da sua rival, com seus rompantes de vulgaridade, alimentando esse trunfo contra Elizabeth Bennet. Aos poucos, a Srta. Bingley deseja alimentar o desprezo do Sr. Darcy ao elencar os defeitos da rival, obviamente, sem que esta tome conhecimento disso (SILVA, 2014, p. 67).

Austen se utiliza com maestria da voz das suas personagens femininas para exteriorizar sua visão daquela Inglaterra rural. A Sra. Gardiner, esposa do Sr. Gardiner, tio de Elizabeth, apesar de não ter tanto destaque no romance, participa do desenrolar da trama de maneira pontual, exercendo o papel de conselheira da protagonista, papel em que mostra ter bom senso e inteligência. Isso se comprova pelo fato de ela ter laços bastante estreitos apenas com as filhas mais velhas do Sr. Bennet, que são consideradas mais educadas e inteligentes.

É a Sra. Gardiner que previne Lizzy para que ela não se deixe levar pelas palavras maldosas de Wickham com relação ao Sr. Darcy, deixando de conjecturar um sentimento por conta de um conselho preventivo. Ela também alertou para o contrassenso que seria casar com um homem que não possui fortuna alguma

-Você é uma moça sensata demais, Lizzy, para se apaixonar por um rapaz apenas porque alguém lhe previne de que não o faça. E, portanto, não tenho medo de falar abertamente. Seriamente, queria que você estivesse prevenida. Não se comprometa nem procure comprometê-lo numa afeição que a ausência de fortuna tornaria muito imprudente (AUSTEN, 2011a, p. 145).

A Sra. Gardiner também foi responsável por escrever a carta que revelou a Elizabeth o bem que Darcy fez à sua família, quando patrocinou o casamento de Wickham e Lydia, desmistificando de vez a figura prepotente e orgulhosa sob a qual ele vive.

Para as mulheres, era fundamental contrair núpcias como forma de garantir seu futuro. Após o casamento, de acordo com Margareth Sullivan (2007), as mulheres tinham que ser prendadas, responsáveis por planejar as refeições da casa, ter boa relação com os empregados, fazer caridade e alfabetizar os filhos. Como se pode constatar, eram atividades extremamente domésticas estas destinadas às mulheres. Com o casamento, quem detinha

posse aumentava suas propriedades, e quem não possuía um dote fazia do enlace matrimonial uma forma de ascender socialmente. Cabia somente aos homens administrar as finanças e manter as mulheres sob sua tutela. Isso só mudaria em 1870 quando foi instituído o Ato de Propriedade das mulheres casadas, pelo qual elas conquistaram o direito de herdarem renda e propriedades após o casamento, tendo ratificado esses direitos no ano de 1882. Em 1891 outro direito foi conquistado. As mulheres poderiam se divorciar sem perder a guarda dos filhos. Já em 1991 houve proibição legal aos homens, impedindo-os de cometerem estupro contra suas esposas (ZARDINI, 2013, p. 09).

Antes dessas conquistas, era preciso reunir o máximo possível de qualidades para chamar atenção de um bom pretendente para o casamento vantajoso. Os homens e a sociedade de então, que era regida por suas regras, considerava certas prendas fundamentais para que uma mulher fosse uma futura esposa admirada. De acordo com Adriana Zardini:

Moças de família, mesmo com poder aquisitivo alto, almejavam possuir habilidades relativas ao desenho e pintura em aquarela. Ser uma boa bordadeira era motivo de orgulho para a família da moça ou para o marido, já que seus trabalhos com a agulha poderiam ser expostos nas salas de visitas e apreciados por todos. Por fim, a dança era um elemento importantíssimo na vida de qualquer moça daquela época, visto que os bailes ofereciam a oportunidade de conhecer e conversar com outros rapazes (ZARDINI, 2013, p. 03).

As irmãs mais velhas eram as primeiras a frequentar os bailes, pois eram prioritariamente elas que deveriam arranjar um marido para depois ajudar as irmãs mais jovens a comparecer a esse tipo de evento social para também conseguir um casamento. Quando as mais velhas arranjavam um marido, as mais moças ficavam bastante esperançosas, por isso aprendiam a dançar com suas irmãs mais velhas, pois as recém-casadas promoveriam bailes que certamente propiciariam grande oportunidade de surgirem novos postulantes a um casamento.

Na Inglaterra do século XIX, era preciso ser fiel às regras de conduta para se alcançar o objetivo do casamento. Abordagens diretas eram consideradas atitudes toscas, dignas de reprovação, tendo em vista que havia todo um procedimento considerado correto para promover a apresentação entre um homem e uma mulher, por exemplo. A maneira de se vestir também era um detalhe muito importante a ser notado. Zardini descreve que

A vida em sociedade era conduzida por regras de conduta, de etiqueta e padrões de moral. A maior parte da população inglesa vivia na zona rural onde havia pouquíssimas oportunidades de as regras serem quebradas. Mesmo em Londres era praticamente impossível para qualquer pessoa não participar de eventos sociais, já

que a maioria das famílias tinha hábitos parecidos quando iam às grandes cidades em determinada época do ano (ZARDINI, 2013, p. 03).

Não era permitido que as mulheres andassem sozinhas em companhia de um homem. Quem não se conhecia deveria ter como intermediário os mestres de cerimônia dos bailes ou uma terceira pessoa. Não era polido que alguém se apresentasse diretamente sem esse intermediário. Isso não se resumia apenas a uma apresentação, em se tratando de um homem e de uma mulher. Valia para qualquer tipo de apresentação mediante um desconhecido. Isso ocorre em *Orgulho e Preconceito*, quando o Sr. Collins toma a liberdade de se apresentar ao Sr. Darcy sem que ninguém promova o encontro:

Elizabeth tentou dissuadi-lo da sua resolução, dizendo que Mr. Darcy consideraria o fato de alguém se dirigir a ele sem apresentação como uma impertinência. Que não era absolutamente necessário para ambos que eles travassem conhecimento e que cabia a Mr. Darcy, em virtude da sua situação superior, qualquer iniciativa a este respeito (AUSTEN, 2011a, p. 100-101).

Um momento vivido por Elizabeth em *Orgulho e Preconceito* corrobora toda a firmeza de personalidade atribuída a esta personagem. Trata-se de sua recusa diante do pedido de casamento do Sr. Collins, atitude bastante destoante dos moldes comportamentais admitidos pelas mulheres. O discurso da Srta. Bennet foge a todos os padrões estabelecidos na época, principalmente, quando a força de suas palavras traduz toda sua discordância para que um enlace matrimonial aconteça:

Asseguro-lhe que não sou dessas moças, se é que existem, que cometem a ousadia de arriscar a sua felicidade confiando nas possibilidades de um segundo pedido. Minha recusa é perfeitamente séria. O senhor não me poderia tornar feliz. E estou convencida de que sou a última mulher do mundo capaz de fazê-lo feliz (AUSTEN, 2011a, p. 111).

Era absolutamente inimaginável conceber que uma mulher pudesse ter uma postura de tão grande independência, principalmente diante do homem que no futuro herdaria a propriedade da família. Esse casamento para muitas mulheres poderia configurar como a salvação do futuro, mas não para Elizabeth, que costuma ter bom senso, algo muito presente em suas palavras no trato com Collins, que insistia em encarar a sua negativa como um ato elegante. Ela dizia a ele: "não me considere uma mulher elegante, que tem a intenção de atormentá-lo, mas uma criatura racional, falando a verdade do coração" (AUSTEN, 2011a, p. 112).

Ao contrariar o desejo de Lady Catherine, que desejava ver Darcy casado com sua filha, a Srta. de Bourgh, Elizabeth demonstrou mais uma vez que estava à frente de seu

tempo. Mesmo diante do pedido de uma nobre e a exigência de que se afastasse de seu sobrinho, ela manteve sua postura de ter suas escolhas respeitadas, reafirmando que suas atitudes só dizem respeito a ela e seu livre direito de decidir. O diálogo entre as duas personagens é ponto forte no romance

Se não existe outra objeção ao meu casamento com o seu sobrinho, o simples fato de saber que sua mãe e a sua tia queriam que ele se casasse com Miss de Bourgh não me faria renunciar a ele. Planejando o seu casamento, fizeram tudo o que lhes era dado a fazer. A sua realização depende de outras pessoas. Se o Sr. Darcy não está ligado a esse casamento nem pela honra nem pela inclinação, por que motivo não poderá ele escolher outra pessoa? E se essa escolha recair sobre mim, por que não hei de aceitá-la? (AUSTEN, 2011a, p. 342-343)

Jane Austen representa com suas personagens femininas um panorama de sua época e da condição da mulher na sociedade. Muitos críticos associam suas ideias com a autora Mary Wollstonecraft, escritora profissional e membro de um círculo intelectual radical em Londres, movimento conhecido hoje em dia como dos primeiros feministas ingleses modernos. É importante ressaltar que nessa época não havia a nomenclatura que conhecemos atualmente como feminismo, mas sim uma reflexão sobre limitações sociais e educacionais da mulher, além do contraponto que Wollstonecraft fazia contra os intelectuais (homens) de seu período. Lajosy Silva resalta que

A ambiguidade do texto de Mary Wollstonecraft é prova cabal de que a própria palavra *feminismo* demoraria séculos para ser dicionarizada e concebida como um pensamento concreto. Embora ela almeje a igualdade entre os gêneros, Wollstonecraft viveu em um período em que a insurgência feminina em si, sob qualquer aspecto, era punida e condenada publicamente. Seus escritos parecem ter sido uma resposta a outros intelectuais que condenariam a mulher à educação doméstica, quando o ‘palco do mundo’ seria o do homem, enquanto o espaço da casa, a única possibilidade do espaço feminino, ainda assim, dominado pelo masculino (SILVA, 2014, p. 108).

Mary Wollstonecraft escreveu o famoso livro *Reivindicação dos Direitos das Mulheres* (1792), em que clama por liberdade, igualdade e cidadania para mulheres. Elas não deveriam ser vistas como seres meramente sexuais, desprovidas de independência de pensamento. Wollstonecraft produziu essa obra como forma de protesto contra o pensamento da época, que compreendia a mulher numa condição de inferioridade intelectual com relação ao homem, incapaz de uma ação despreendida de supervisão masculina.

Em suma, as mulheres em geral, bem como os ricos de ambos os sexos, têm adquirido todas as loucuras e vícios da civilização, e perdera o fruto útil... Os sentidos das mulheres estão inflamados, e seus entendimentos negligenciados,

consequentemente, elas se tornam a presa de seus sentidos, delicadamente denominado sensibilidade, e são sopradas ao redor por toda rajada momentânea do sentimento. Mulheres civilizadas são ... enfraquecidas pelo falso requinte ... Todos os pensamentos se voltam em coisas calculadas para excitar emoção e sentimento, quando deveriam raciocinar. (WOLLSTONECRAFT, 1996, p. 152)³

Para Wollstonecraft, ambos os sexos deveriam ser providos dos mesmos direitos. Segundo ela, o grande problema para as mulheres era a falta de acesso à educação, isso as tornava subservientes e passivas diante das decisões tomadas pelos homens.

Em *Orgulho e Preconceito*, a personagem Charlotte Lucas, melhor amiga de Elizabeth, representa o ideal de casamento das mulheres dessa sociedade rural inglesa. Ela se casa com o Sr. Collins, que recebeu uma negativa em seu pedido de casamento a Elizabeth. Ele é um jovem pároco que sente a necessidade de se casar pelo cargo que ocupa, como forma de dar uma resposta aos fiéis da igreja em que trabalha. Charlotte tem 27 anos e já é considerada um fardo para sua família, por isso aceita a proposta de Collins, para garantir seu futuro.

As ideias de Charlotte são veementemente criticadas por Elizabeth, que não acredita na possibilidade de alguém sacrificar sua felicidade somente para atender às convenções sociais.

Elizabeth sempre desconfiara de que a opinião de Charlotte sobre o casamento não se parecia muito com a sua. Mas nunca poderia ter suposto que no instante de confrontar as suas ideias com a realidade ela fosse capaz de sacrificar todos os seus melhores sentimentos às vantagens mundanas. Charlotte, mulher de Mr. Collins, era um quadro humilhante (AUSTEN, 2011a, p. p.128-129).

Era absolutamente inconcebível para Elizabeth aceitar que sua amiga se submetesse àquela condição de submissão somente para garantir teto e um marido. O intento de Charlotte fica claro em suas palavras:

Bem sabe que não sou romântica. Nunca fui. Desejo apenas um lar confortável. E considerando o caráter de Mr. Collins, as suas relações e a sua situação na vida, estou convencida de que tenho as mesmas possibilidades de ser feliz no casamento que a maioria das mulheres (AUSTEN, 2011a, p. 128).

³ WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindication of the Rights of Woman*. Harmondsworth: Penguin Books, 1996.

in short, women in general, as well as the rich of both sexes, have acquired all the follies and vices of civilization, and missed the useful fruit... Women's senses are inflamed, and their understandings neglected, consequently they become the prey of their senses, delicately termed sensibility, and are blown about by every momentary gust of feeling. civilized women are ... weakened by false refinement... All thoughts turn on things calculated to excite emotion and feeling, when they should reason... (WOLLSTONECRAFT, 1996, p.152).

Com essa atitude de Charlotte, Austen mostra uma representação do desejo de muitas mulheres dessa sociedade, a representação do intento pelo casamento, independentemente do sentimento. Para Lajosy Silva:

Cabe a Charlotte uma das assertivas mais terríveis sobre o moralismo cristão em torno do casamento, quando ela aceita o antes rejeitado Sr. Collins por desejar apenas um teto para morar, defendendo-se por não nutrir da visão romântica tão cara a outras personagens como Marianne Dashwood e Elizabeth Bennet, a de que a mulher não deve se casar a não ser por amor. Sua visão pragmática sobre a vida a dois não interfere na amizade que nutre por Elizabeth mesmo que esta, em seu fluxo de consciência, admita que não poderia confiar em uma amiga que aceita uma proposta de casamento de um homem rejeitado por ela própria três dias antes (SILVA, 2014, p. 75-76).

Em *Pride and Prejudice: Cultural Duality and Feminist Literary Criticism*, sua autora Deborah Kaplan contribui para a compreensão da construção da voz do feminino em *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen. Nos trabalhos que se ocupam desse romance, Elizabeth Bennet sempre figura como representatividade de insubordinação ao modelo de mulher para os valores do patriarcado. Kaplan chama atenção para o baile em Netherfield com o objetivo de mostrar o poder de escolha do homem, representado pela figura de Darcy; enquanto a mulher é representada pela figura de Elizabeth, que espera por um convite para dançar:

Ela observa o Sr. Darcy demonstrar poder baseado especificamente no gênero em um baile da vizinhança. Porque somente senhores são dotados com o poder de pedir às mulheres que dançam ou não. “Ele caminhou aqui, e ele caminhou lá”, diz a Sra. Bennet de seu comportamento no baile e, enquanto ela não é, em geral, uma testemunha confiável, ela capta muito bem a tendência do Sr. Darcy no baile para alardear seu poder de escolha exibindo-se isolado e livre (KAPLAN, 1994 p. 187)⁴.

2.2 A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM *SENHORA*

Em *Senhora*, apesar de Seixas ter duas irmãs, a família toda aposta que ele possa conseguir um bom casamento para posteriormente ajudá-las. É ele quem frequenta os bailes promovidos pela sociedade carioca. Apesar de a irmã mais jovem de Seixas ser linda, era

⁴ She watches Mr. Darcy demonstrate power based specifically on gender at a neighborhood ball. Because only gentlemen are endowed with the power to ask women to dance, as only they are empowered to propose marriage, Elizabeth has no option but to wait, partnerless, while Mr. Darcy relishes his power to decide to dance or not. “He walked here, and he walked there,” says Mrs. Bennet of his behavior at the ball, and while she is not in general a reliable witness, she captures nicely Mr. Darcy’s tendency at the ball to flaunt his power to choose by exhibiting himself detached and free.

pobre demais para um bom pretendente, por isso “cresciam as inquietações e tristezas da boa mãe, ao pensar que também esta filha estaria condenada à mesquinha sorte do aleijão social, que se chama celibato” (ALENCAR, 2011, p. 56).

Ao longo da história do Ocidente, a mulher era subjugada a ser dócil diante dos desígnios masculinos.

A história da cultura ocidental, ao consolidar-se segundo a tradição do saber masculino, destinou à mulher um lugar marcado feito de silêncio e estereótipos, introjetando no psiquismo feminino a expectativa de corresponder docilmente a esses modelos. É neste lugar que vamos encontrar a mulher representada, ao longo da tradição literária como aquela que deve sempre viver a espera, a submissão, o sofrimento, a saudade, a resignação (CARVALHO apud THIENGO, 1982, p. 03).

A mulher que ousasse transgredir as leis vigentes na sociedade pagava um preço muito alto. Os romances historicamente têm apresentado a condição da mulher sob diferentes aspectos. Muitos descreviam e defendiam o modelo da mulher como anjo do lar ou ditavam as regras para mulheres desocupadas, assim como davam ares à imaginação romântica ao apresentar enredos fantasiosos para agradar a leitora ávida por uma válvula de escape. Por outro lado, existem teóricos que descrevem os romances como elementos subversivos. Nancy Armstrong, em seu ensaio “*A moral burguesa e o paradoxo do individualismo*”, afirma que “temos de supor que um personagem capaz de ser porta-voz de todos os que são oprimidos, de alguma maneira, por uma ordem social injusta, pode encarnar uma forma absolutamente moderna de autoridade” (ARMSTRONG, 2009, p. 339). Para fortalecer seu argumento de que o romance conduz à expressão do individualismo, ela cita o romance inglês *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, no qual afirma que

Talvez não exista nenhum caso no romance inglês mostrando tão claramente como a resistência social pode gerar autoridade moral e inverter os destinos previstos pelas condições econômicas e pelo estrato social de origem. A jovem Jane contesta a autoridade da tia, a qual, de acordo com a hierarquia familiar tradicional, quer reforçar a subordinação da sobrinha (ARMSTRONG, 2009, p. 338).

Em *Senhora*, as irmãs de Seixas não têm um dote para conseguir um bom casamento, fato que dificulta que elas encontrem pretendentes. A família acredita que Fernando terá uma ascensão social capaz de mudar a situação econômica da mãe e das irmãs. Mulheres consideradas ideais para os homens eram aquelas que aceitavam sua posição de inferioridade sem nada questionar, atendendo de maneira satisfatória aos desígnios sociais, como uma pessoa do lar conformada com sua situação e prendada nas tarefas domésticas.

Senhora aponta para uma mudança de rumo nos moldes educacionais das mulheres da sociedade fluminense do século XIX. É um momento em que a cidade está experimentando a industrialização que já substituiu as práticas agrárias e anuncia o surgimento das universidades e o aparecimento dos cursos técnicos.

Com isso, as mulheres ganham impulso para uma educação mais libertadora, através da qual poderiam ir além dos limites domésticos. Era a oportunidade de ter acesso ao conhecimento e ao convívio social, principalmente mulheres com maior poder aquisitivo, que passam a frequentar bailes e teatros, trabalhar fora, participando da efervescência cultural da época e, com isso, ultrapassando os limites da subserviência que antes lhes eram impostos.

As heroínas criadas por Alencar conseguem ser diferentes do estereótipo da época em que foram descritas. O escritor dota suas personagens de aspectos que as diferenciam das outras mulheres de seu tempo, com um poder de escolha que somente era permitido aos homens. Entretanto, esses diferenciais não conseguem se sustentar até o fim.

Para situar o contexto histórico em que Alencar construiu seus famosos perfis de mulher, é preciso compreender a vinda da família real para o Brasil como um divisor de águas para as questões concernentes à mulher no país, que passou a ter acesso ao estudo e à livre movimentação na sociedade fluminense.

A presença da corte Portuguesa nas terras brasileiras despertou nas famílias a necessidade da instrução, para conviverem com a nobreza recém-chegada. O casamento era, na maioria das vezes, por conveniência, visando melhorar as condições da família. Por isso, um bom casamento passou a exigir a convivência social, a participação nos bailes da corte e demais recepções. Governantas europeias foram, então, admitidas, nas casas de famílias, para ensinarem os bons costumes, as línguas estrangeiras e a arte musical às jovens. O país abriu as portas para a divulgação da música, da poesia e do ato de ler romances (MORAES apud LIVIZ, 2008, p. 36).

Mesmo com a conquista desses direitos, a sociedade brasileira continuava patriarcal, privando as mulheres de se expressar sob qualquer forma de manifestação. Nesse contexto José de Alencar insere suas heroínas, que apesar de mostrarem alguma inquietação com o patriarcado, sempre se submetem às suas regras no fim dos romances.

Aurélia Camargo, considerada por muitos como a materialização de um perfil de mulher procedente da maturidade literária de Alencar, consegue ter em alguns momentos rompimento com as regras vigentes da sociedade fluminense descrita no romance, atitudes que, tomadas por ela, normalmente deveriam ser executadas por uma figura do sexo masculino. Segundo Luis Felipe Ribeiro,

O normal seria que isso dependesse de um pai, pois, afinal, o casamento, nessa época e nessa classe social, era um negócio entre homens. Em outras sociedades e em tempos diferenciados, segundo a antropologia, cabia também aos homens decidir, entre si, a troca de mulheres. Enfim, às mulheres cabe um bem pequeno papel na articulação do casamento. O habitual era um pai a oferecer um dote - e, com ele, uma filha - e um noivo a aceitar os dois. A noiva só entra na história depois de selado o contrato e como objeto material da transação. (RIBEIRO, 1996, p. 152)

No caso de Aurélia, por ser órfã, precisava de um tutor que fizesse as obrigações de pai. Foi nessas condições que escolheu seu tio Lemos para exercer essa função. A escolha desse parente só aconteceu pelo fato de Aurélia poder manipulá-lo e, conseqüentemente, ter todas as suas vontades realizadas sem negativas. O Sr. Lemos ficava absorto diante do conhecimento da sobrinha, que demonstrava inúmeras habilidades, mesmo com pouca idade

Era realmente para causar pasmo aos estranhos e susto a um tutor a perspicácia com que essa moça de 18 anos apreciava as questões mais complicadas; o perfeito conhecimento que mostrava dos negócios e a facilidade com que fazia, muitas vezes de memória, qualquer operação aritmética por muito difícil e intrincada que fosse (ALENCAR, 2011, p. 38).

Além de ter a certeza de que seu tio como tutor não lhe afrontaria com negativas, ela possuía uma carta enviada por ele há tempos, onde insinuava um convite para que a sobrinha se tornasse uma prostituta sob sua tutela, gerenciando encontros e rapazes. Lemos sabia que Aurélia tinha muito conhecimento sobre os assuntos da lei, por isso a carta que ela guardava consigo também era um trunfo para manipulá-lo como bem quisesse. É possível notar essa proposta neste trecho do romance:

O velho acreditou que a sobrinha como tantas infelizes arrebatadas pelo turbilhão, estava à espera do primeiro desabusado, que tivesse a coragem de arrancá-la da obscuridade onde a consumiam os desejos famintos, e transportá-la ao seio do luxo e do escândalo. Apresentou-se, pois, francamente como o empresário dessa metamorfose, lucrativa para ambos; e acreditou que Aurélia tinha bastante juízo para compreendê-lo (ALENCAR, 2011, p. 118).

Com a escolha do próprio tutor e as suas vontades predominando a todo o momento, Aurélia começa a destoar das outras mulheres de sua época. A partir desse ato ela começa a ditar seu próprio destino pela força da herança que recebeu.

Aurélia era mesmo diferente. Enquanto os pais das moças da época negociavam os casamentos das filhas envolvendo um bom dote, a senhora Camargo se dava ao luxo de escolher seu próprio marido, acompanhada pelo imenso prazer de humilhá-lo, deixando claro que ele deveria se submeter a todas as suas vontades.

Agora podemos continuar a nossa comédia, para divertir-nos. É melhor do que estarmos aqui mudos em face um do outro. Tome a sua posição, meu marido; ajoelhe-se aqui em meus pés, e venha dar-me seu primeiro beijo de amor... Porque o senhor ama-me, não é verdade, e nunca amou outra mulher senão a mim? (ALENCAR, 2011, p. 151)

Antes de receber a herança proveniente do avô Lourenço de Souza Camargo, pai de seu genitor, Pedro Camargo, Aurélia teve que atender aos pedidos da mãe, segundo os quais a moça teria que se expor na janela para que os pretendentes aparecessem e garantissem seu futuro, tendo em vista que essa senhora já possuía uma saúde debilitada e temia pelo destino da filha. Não demorou para que a fama da beleza da jovem se espalhasse e chegasse aos ouvidos de Fernando Seixas.

A moça a pretexto de olhar para o céu veio debruçar-se à mesma janela:
 - Está tão retirado! Também cultiva as estrelas?
 - Quais? As do céu?
 - Pois há outras?
 - Nunca lho disseram? (ALENCAR, 2011, p. 82)

A representação da estada de Aurélia na janela confirma a necessidade que as mulheres do século XIX tinham de ser notadas para então reunir o máximo de pretendentes possíveis para serem desposadas, afinal, sem o casamento seria impossível alcançar alguma respeitabilidade no meio da sociedade fluminense, além de ser uma questão também de sobrevivência.

Existem outras mulheres no romance *Senhora* que não têm importância similar à de Aurélia, porém importam para que se clarifique a condição da mulher nesse momento histórico no Rio de Janeiro.

Quando Aurélia se tornou rica, arranjou uma espécie de governanta, ou uma substituta da figura materna responsável por acompanhá-la nos eventos sociais, além de fazer-lhe companhia em casa. D. Firmina Mascarenhas era apresentada como uma parenta.

Mas essa parenta não passava de mãe de encomenda, para condescender com os escrúpulos da sociedade brasileira, que naquele tempo não tinha admitido ainda certa emancipação feminina. Guardando com a viúva as deferências devidas à idade, a moça não declinava um instante do firme propósito de governar sua casa e dirigir suas ações como entendesse (ALENCAR, 2011, p. 23).

D. Firmina é mais uma representante de toda uma legião de pessoas que se submetiam aos caprichos e ordens de Aurélia, levando para um plano mais macro a representação da subserviência da mulher. Com essa postura de centro das atenções de todos,

Aurélia confirma o que propusera José de Alencar com a frase que inicia o romance quando afirma que “há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela” (ALENCAR, 2011, p. 23). Para Felipe Ribeiro, é recorrente nos romances de Alencar a ideia que associa

A da mulher como astro ou meteoro que brilha fugazmente no céu da sociedade, para depois desaparecer como por encanto. Só que tal desaparecimento coincide, necessariamente, com o seu casamento. Tal recorrência discursiva está a apontar que a independência, bem como a identidade da mulher só encontra lugar no período que decorre entre o surgimento em sociedade e o seu casamento. É por isso que as heroínas do romance brasileiro do século XIX têm, em média, de 14 a 18 anos de idade (RIBEIRO, 1996, p. 146-147).

Esse brilho parece existir exatamente para despertar o interesse dos diversos pretendentes a esposo dessas mulheres. Quando elas conseguem se casar, o fulgor de sua presença se dissipa, dando espaço unicamente à autoridade masculina que precisa se situar acima da presença feminina. Felipe Ribeiro acrescenta ainda que:

Mas a ideia de astro e meteoro carrega em si outra significação latente: a do brilho da beleza e, se possível, do dinheiro. Aurélia ostenta as duas: tanto melhor. E o narrador coloca tais qualidades em ordem exatamente inversa: era rica e formosa. E, em função disso, torna-se deusa, musa e ídolo, num claro processo de reificação. Ela não só é rica, mas toda ela é ouro, desde o nome até às qualidades que o discurso vai sobre ela aspergindo, ao longo das páginas (RIBEIRO, 1996, p. 137).

Outro exemplo de submissão de mulher trazido pelo romance se encontra na mãe e nas irmãs de Fernando Seixas. Elas depositam nele todas as suas esperanças, tratando-o como um verdadeiro príncipe em casa, em detrimento de suas próprias vidas.

Mariquinhas, mais velha que Fernando, vira escoarem-se os anos da mocidade, com serena resignação. Se alguém se lembrava de que o outono, que é a estação nupcial, ia passando sem esperança de casamento, não era ela, mas a mãe, d. Camila, que sentia apertar-se-lhe o coração, quando lhe notava o desboto da mocidade. Nicota, mais moça e também mais linda, ainda estava na flor da idade; mas já tocava aos vinte anos, e com a vida concentrada que tinha a família, não era fácil que aparecessem pretendentes à mão de uma menina pobre e sem proteções (RIBEIRO, 1996, p. 55-56).

Somente Fernando saía para os bailes. As três mulheres que conviviam com ele se sacrificavam para que apenas Seixas estivesse bem vestido para conseguir um bom casamento.

Adelaide Amaral, por quem Seixas deixou Aurélia por 30 contos de réis, também demonstra sua condição de submissão nessa sociedade onde as mulheres não têm o direito de escolher o seu marido. Ela gosta de outro homem, porém tem que se casar com Fernando por

conta de uma escolha feita pelo pai, Manuel Tavares do Amaral, que ajustara tudo pessoalmente junto ao noivo escolhido. O marido dos sonhos de Adelaide é dr. Torquato Ribeiro, porém este não possui renda para desposá-la. Para comprar Seixas e ficar com o caminho livre, Aurélia dizia que “a Adelaide deve casar com o dr. Torquato Ribeiro, de quem ela gosta. Ele é pobre; e por isso o pai o tem rejeitado” (RIBEIRO, 1996, p.42). Aurélia presenteia Torquato Ribeiro com cinquenta contos de réis para oferecer ao pai de Adelaide como dote, deixando Seixas livre do compromisso para receber sua proposta de casamento.

2.3 A DESCRIÇÃO DA FAMÍLIA BENNET DE *ORGULHO E PRECONCEITO*

Os Bennet era uma família pertencente ao *gentry*, termo utilizado a partir do século XVI na Grã-Bretanha para definir grandes proprietários de terra que não tinham título de nobreza. Eles são um retrato próximo do que era convencional à época.

O Sr. Bennet representava o patriarca, não tinha nenhum filho homem. Tinha cinco filhas, portanto precisariam de casamentos com homens da mais alta estirpe para um futuro de tranquilidade. Pela descrição do genitor contida no romance, Austen mostra que “Mr. Bennet era um misto tão curioso de vivacidade, humor sarcástico, reserva e capricho, que a experiência de 23 anos tinha sido insuficiente para que sua esposa lhe conhecesse o caráter” (AUSTEN, 2011a, p. 11).

Pela posição que ele ocupava na família, percebe-se que se posiciona apenas como representatividade masculina da casa, quando precisava consentir sua permissão diante de situações que só ele podia resolver, como permitir que uma filha se casasse. Em outros momentos parece se exilar em sua biblioteca como se fugisse da convivência indesejada com sua esposa e com a maioria de suas filhas. Ele por diversas vezes as deprecia. “Nenhuma delas tem muito o que lhes recomende”, respondeu Mr. Bennet; são tolas e ignorantes como as outras moças. Mas Lizzy é realmente um pouco mais viva do que as irmãs” (AUSTEN, 2011a, p.11). As atitudes do Sr. Bennet e o que ele fala sobre as filhas, representa a realidade da época, lembrando que estamos falando de uma sociedade cristã protestante, em que o valor da sua palavra está atrelado à verdade que ela carrega.

Elizabeth era a filha favorita do pai e ele fazia questão de não esconder a sua predileção.

A relação entre o casal Bennet não mostra nenhum sinal de cumplicidade, como se eles vivessem sob o mesmo teto apenas por uma questão de aparência e ele com a árdua obrigação de suportá-la.

A representatividade da Sra. Bennet no romance é facilmente detectada como da “mãe casamenteira”, aquela que está preocupada em não deixar as filhas desamparadas no futuro, e que, por isso, não mede esforços para casá-las com homens que tenham posses como garantia de uma vida confortável. Assim é descrita a matriarca dos Bennet:

O espírito de sua mulher era menos difícil de compreender; tratava-se de uma senhora dotada de inteligência medíocre, pouca cultura e gênio instável. Quando se aborrecia imaginava que estava nervosa. A única preocupação da sua vida era casar as filhas. Seu consolo, fazer visitas e saber novidades (AUSTEN, 2011a, p. 11).

De fato, durante todo o romance, a Sra. Bennet demonstra oscilar bastante em suas atitudes, variações muitas vezes cômicas e carregadas de ironia, motivadas pelas convenções da época, principalmente quando seu intento de casar uma das filhas dá errado. Exemplo disso acontece quando o Sr. Collins se casa com Charlotte Lucas, depois de ser preterido por sua filha Elizabeth. Antes agia de forma atenciosa e amável para com ele, depois do casamento não queria mais recebê-lo em sua casa, alegando a companhia desagradável que seria

A volta de Mr. Collins para o Hertfordshire já não parecia mais tão agradável a Mrs. Bennet. Ao contrário, estava muito disposta a se queixar ao marido. Achava muito curioso que ele viesse a Longbourn em vez de se hospedar em Lucas Lodge. A visita era também muito inconveniente e principalmente incômoda (AUSTEN, 2011a, p. 133).

Outra mudança aconteceu com relação a Darcy. A Sra. Bennet, a exemplo de outras pessoas, não simpatizava com o rapaz devido a sua fama de orgulhoso, porém quando soube que Elizabeth seria sua esposa e, principalmente, sabendo que esta teria muito mais mordomias que a própria Jane que se casara com Bingley, mudou radicalmente sua opinião, recebendo a notícia da maneira mais festiva possível:

Meu Deus do céu! Deus me abençoe! Imagine! Ora essa! Mr. Darcy! Quem poderia supor? É verdade mesmo? Oh, minha querida Lizzy! Como você será rica e importante! Que mesadas, que joias, que carruagens você terá! O casamento de Jane não é nada em comparação com o seu!
Estou tão feliz, tão contente! Um homem tão encantador!
Tão bonito! Tão alto! Oh, minha querida Lizzy! Perdoe-me por ter antipatizado com ele no princípio! (AUSTEN, 2011a, p. 365)

Katherine e Lydia são as filhas mais novas do casal Bennet. Katherine é mais conhecida como Kitty no romance. Duas irmãs extremamente ligadas e com objetivos idênticos, sendo Kitty totalmente influenciada pelas ações da irmã. Ao contrário das irmãs mais velhas, que demonstram racionalidade e equilíbrio, são consideradas fúteis e o principal objetivo é encontrar rapazes do regimento acampados em Meryton

Lydia tinha 15 anos e era uma moça forte e desenvolvida. Tinha o rosto agradável e uma expressão jovial; era a favorita da sua mãe que, devido a essa afeição, a tinha introduzido na sociedade muito cedo ainda para sua idade. Era dotada de muita vitalidade e de uma espontaneidade que se transformara em segurança graças à atenção que os oficiais lhe dispensavam (AUSTEN, 2011a, p. 50).

Exemplo claro de que Lydia era a filha favorita da Sra. Bennet se faz notar quando os oficiais que pertenciam ao regimento instalado em Meryton deixaram o lugar, causando grande insatisfação em todas as moças, com exceção de Jane e Elizabeth, que conseguiam levar suas vidas normalmente. A Sra. Bennet parece se ver em Lydia, por isso apoia todas as suas atitudes, inclusive mencionando que já vivera algo parecido no passado.

Mrs. Bennet, que era uma mãe afetuosa, compartilhava a tristeza das filhas. Recordava-se do que tinha sofrido há 25 anos. Eu me lembro, disse ela, chorei durante dois dias seguidos quando o regimento do coronel Miller foi embora. Pensei que ia morrer de desgosto (AUSTEN, 2011a, p. 224).

Se contextualizássemos Lydia em tempos contemporâneos, diríamos que ela seria uma “namoradeira”, usando o termo como um eufemismo em lugar de outros mais pejorativos que se utilizam para moças com esse perfil nos dias de hoje. O auge de suas loucuras acontece com sua fuga junto ao militar George Wickham, fato que desonra de maneira imensurável a família Bennet, porém apaziguado com a intervenção do Sr. Darcy, que negocia o casamento dos dois, salvando o que seria um grande escândalo.

Mary Bennet preferia o prazer dos livros às diversões escolhidas por Lydia e Kitty. Seu comportamento representa o puritanismo inglês. Está sempre imersa em reflexões morais e preocupada com o que os outros pensam. Um trecho de sua diferente personalidade em relação às duas irmãs:

Longe de mim depreciar tais prazeres, minha cara irmã; são os que melhor se enquadram geralmente nos temperamentos femininos. Mas confesso que não têm encantos para mim. Prefiro infinitamente um bom livro. Lydia não ouviu uma só palavra dessa resposta. Ela não dava atenção a ninguém durante mais de meio minuto. E nunca ouvia o que Mary dizia (AUSTEN, 2011a, p.217).

Os aspectos destoantes com relação à personalidade das filhas da família Bennet dizem respeito à disparidade que existe entre os pais das moças. O Sr. Bennet parece se esquivar de suas obrigações de pai, quando se isola na biblioteca e entrega a sua esposa toda a autonomia para fazer o que bem entende no que concerne ao destino de suas filhas. Diante de tanta distância, tanto física como intelectual e de personalidade entre o casal Bennet, é possível constatar que esse casamento já não mais existia de fato. Ao que parece, a única função do esposo é de dar seu consentimento para que as filhas se casem. Até mesmo quando Lydia foge com Wickham, quem resolve as questões que se referem a esta situação é o irmão da Sra. Bennet, o Sr. Gardiner. De acordo com Lajosy Silva, elas são

Expostas a quem quer que seja, as irmãs Bennet são apresentadas como moças desocupadas, guiadas por uma mãe falastrona e um pai indiferente. O casamento dos Bennet é descrito pelo narrador como um suplício risível, pois ambos não possuiriam a mínima afinidade. Enquanto o marido é um intelectual que se esconde em sua biblioteca para fugir do barulho provocado por seis mulheres, a esposa se encarrega de fofocas, visitas a vizinhos e alardear o suposto casamento das filhas. (SILVA, 2014, p. 60)

2.4 *ORGULHO E PRECONCEITO E SENHORA: UMA LEITURA COMPARADA*

Não se pode conceber Literatura Comparada como um conceito estanque, pois é preciso levar em consideração o contexto do tempo e espaço em que ela se situa (NITRINI, 2010, p. 19). Para um melhor entendimento sobre o assunto, buscamos a Gênese e a história dos estudos sobre comparar literaturas. Nitrini acredita que:

As origens da literatura comparada se confundem com as da própria literatura. Sua pré-história remonta às literaturas grega e romana. Bastou existirem duas literaturas para se começar a compará-las, com o intuito de se apreciar seus respectivos méritos, embora se estivesse ainda longe de um projeto de comparatismo elaborado, que fugisse a uma mera implicação empírica. Tal tendência perdurou e foi-se aperfeiçoando até o século XIX, sem dúvida, o marco temporal de sua instituição como uma atitude intelectual mais cultivada e, também, como uma disciplina acadêmica no contexto europeu. Ao que tudo indica, a expressão “literatura comparada” derivou de um processo metodológico aplicável às ciências, no qual comparar ou contrastar servia como um meio para confirmar uma hipótese (NITRINI, 2010, p. 19- 20).

Antes de nos atermos à análise propriamente dita destas duas obras da literatura mundial, é preciso compreender um pouco as bases teóricas que sustentam cientificamente um trabalho que segue os rumos da Literatura Comparada. Para evitar uma análise simplista da mera comparação, a discussão a seguir, alicerçada por grandes estudiosos do assunto, ajudará a atribuir a esse tipo de estudo imensurável importância no campo dos estudos literários.

Sandra Nitrini interpreta o pensamento do autor Paul Van Tieghem. As palavras da autora afirmam que, quando se trata de exercer ou receber influências literárias, é preciso dispensar os estudos para um campo restrito da literatura, com objetivos bem definidos e seus métodos traçados especialmente para as análises comparatistas. A Literatura Comparada é quem estudará os resultados concernentes a essa área específica, para, assim, registrar na história literária de uma nação (NITRINI, 2010, p. 24).

O autor atribui à Literatura Comparada uma característica singular, tratando-a como uma disciplina absolutamente independente, capaz de delimitar objeto e método específicos. Nitrini estabelece que “o objeto é essencialmente o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, em que medida umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo” (NITRINI, 2010, p. 24).

De acordo com Nitrini há uma diferença entre Literatura Comparada e Literatura Geral. Para ela, Literatura Comparada tem como objetivo “o estudo das relações entre duas ou mais literaturas” (NITRINI, 2010, p. 25). Por outro lado, a Literatura Geral “faz uma síntese dos fatos comuns a várias literaturas” (NITRINI, 2010, p. 25).

A Literatura Comparada, a exemplo do que pensam muitos autores, não pode ser concebida como algo à parte, regida por normas próprias de funcionamento. Para esta escola da Literatura Comparada, era preciso levar em conta o fator histórico na hora de estudar as relações entre duas obras literárias. Sandra Nitrini leva em conta também aspectos linguísticos ao afirmar que

A passagem de influências pelas fronteiras linguísticas, emissor, ponto de partida da passagem, pode ser um escritor, uma obra, uma ideia, o receptor, ponto de chegada; e o transmissor, um elemento intermediário entre o emissor e o receptor, por exemplo, o indivíduo ou o grupo, a tradução ou a imitação do texto original (NITRINI, 2010, p. 32).

Não há registros se José de Alencar leu Jane Austen, mas é possível estabelecer uma literatura comparada que não se apoia na influência, e sim no contraste das fronteiras linguísticas e estéticas escolhidas pelos autores em questão. Sabemos que Jane Austen possui uma escrita mais realista, embora, curiosamente, tenha vivido durante a efervescência do período do Romantismo inglês, ao passo que José de Alencar retomaria o movimento inaugurado por Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) e seu romance mais famoso e popular, *A Moreninha* (1844), tido com marco do romance burguês no Brasil. Ao contrário de Macedo, porém, Alencar parece mais inclinado a uma linguagem mais rebuscada e em personagens mais complexas, investindo em jogo de sedução e sexualidade implícita na

relação de Fernando Seixas e Aurélia Camargo, por exemplo, em contraponto com a ausência da exacerbação afetiva no conjunto da obra de Jane Austen.

Outro conceito que causa muita discussão nos domínios da Literatura Comparada diz respeito à influência. Quando se tem contato com as diversas literaturas do mundo, é possível perceber, às vezes de forma mais explícita, ou por vezes de maneira mais sutil, as obras que tiveram alguma influência na construção de uma nova. Algumas vezes essa influência não parte diretamente da leitura de um autor por outro, mas da tendência literária que está em voga naquele momento.

Milton Hatoum, escritor amazonense já revelou ter tido influência de Machado de Assis, com seu *Esau e Jacó* para escrever *Dois Irmãos*. Clarice Lispector sempre foi questionada sobre a influência de Virgínia Woolf em suas obras por conta do fluxo de consciência, mesmo ela tendo dito que nunca leu os livros da escritora inglesa.

Os críticos literários por diversas vezes já acusaram José de Alencar de usar modelos estrangeiros para elaborar o enredo de seus romances. Schwarz confirma essa crítica ao escritor

Chega o romancista, que é parte ele próprio desse movimento faceiro da sociedade, e não só lhe copia as novas feições, copiadas à Europa, como as copia segundo a maneira europeia [...]. Em suma, também nas letras a dívida externa é inevitável, sempre complicada, e não é parte apenas da obra em que aparece. Faz figura no corpo geral da cultura, com mérito variável, e os empréstimos podem facilmente ser uma audácia moral ou política, e mesmo de gosto, ao mesmo tempo que um desacerto literário (SCHWARZ, 2012, p. 47).

O autor inclui Alencar nesse espaço, apto a aderir às novas influências que vinham de fora, e menciona o fato de nossa literatura ter sido influenciada pelos europeus como algo que não se pode evitar. É perceptível em alguns trechos de *Senhora* que seu autor é um leitor de grandes nomes da literatura universal. Ele menciona a peça trágica *Otelo*, de William Shakespeare, em que Aurélia se compara a Desdêmona, protagonista feminina que morre pelas mãos do amado por causa de seu ciúme excessivo. Percebe-se ainda nesse mesmo trecho uma alusão ao poeta inglês Lord Byron:

Aurélia não gostava de Byron, embora o admirasse. Seu poeta querido era Shakespeare, em quem achava não o simples cantor, mas o sublime escultor da paixão. Muitas vezes aconteceu-lhe pensar que ela podia ser uma heroína dessa grande epopeia da mulher, escrita pelo imortal poeta. No dia do casamento, sua imaginação exaltada chegou a sonhar com uma morte semelhante à de Desdêmona (ALENCAR, 2011, p. 269).

Alencar demonstra ter conhecimento sobre a situação do casamento na Inglaterra, um dos temas tratados por Austen em suas obras e pelo próprio escritor brasileiro. Isso ratifica a ideia de que o escritor era um conhecedor das outras realidades culturais do mundo e, conseqüentemente, de suas respectivas literaturas.

[...] Mas a senhora deve saber que o casamento começou por ser a compra da mulher pelo homem; e ainda neste século se usava em Inglaterra, como símbolo do divórcio, levar a repudiada ao mercado e vendê-la ao martelo. Também não ignora que no Oriente há escravas que vivem em suntuosos palácios, tratadas como rainhas (ALENCAR, 2011, p. 246).

O dinheiro como força motriz da sociedade tomava conta da Europa e, conseqüentemente, reverberava no Brasil, inaugurando modelos literários e ganhando seguidores no país. De acordo com Schwarz, o modelo literário mencionado acima se refere ao estilo do escritor francês Honoré de Balzac, cuja obra teria influenciado a forma dos romances alencarianos.

Por agora basta-nos dizer que esta reflexão se alimentava de um processo real, novo, também ele vertiginoso e pouco ‘natural’, que revirava de alto a baixo a sociedade europeia, frequentando igualmente a brasileira, cuja medula no entanto não chegava a transformar: trata-se da generalização – com seus infinitos efeitos – da forma mercadoria, do dinheiro como nexos elementar do conjunto da vida social. É a dimensão gigantesca, ao mesmo tempo global e celular deste movimento, que irá sustentar a variedade, a mobilidade tão teatral da composição balzaquiana – permitindo o livre trânsito entre áreas sociais e de experiência aparentemente incomensuráveis (SCHWARZ, 2012, p. 49).

É bem possível que esse modelo de composição balzaquiana tenha levado Alencar a dividir a estrutura de *Senhora* em quatro partes, dando movimento às ações e dotando os diálogos com possibilidades de serem encenados como representação teatral, pois essa divisão nos remete aos atos de uma peça de teatro.

Os diálogos compostos por Alencar parecem estar sob medida para uma encenação. As partes em que o romance se divide também sugerem uma rotatividade de cenários dando mais dinâmica a um suposto espetáculo.

Nitrini traduz o pensamento de Zhimunsky, alertando que o receptor de alguma influência literária sempre sofre algum tipo de mudança, levando-se em consideração o contexto todo que envolve aquilo que foi influenciado. Uma influência não acontece, necessariamente, pela leitura de um livro fonte, mas que se trata de fato social historicamente condicionado e determinado pelas peculiaridades da literatura nacional que se investiga (NITRINI, 2010, p. 48-49). Nitrini acredita que

Daí qualquer influência ou empréstimo acarretar sempre uma transformação criadora do modelo emprestado. Ela deve adequar-se às tradições da literatura que sofre essa influência externa, às suas particularidades históricas, nacionais e sociais, assim como as particularidades individuais da personalidade influenciada (NITRINI, 2010, p. 49).

Ao confrontarmos *Orgulho e Preconceito* e *Senhora*, percebemos que as semelhanças encontradas nos livros têm uma relação com o fato de terem sido produzidos no mesmo século, mesmo considerando que foram escritos em países diferentes. A força da literatura em ambas serviu para veicular os acontecimentos que se desenvolviam nas respectivas sociedades em que viveram seus autores. Em *Senhora*, José de Alencar por diversas vezes se reporta às modas europeias que invadem o Brasil naquele momento, confirmando que recebemos muitas influências não só no campo literário, mas na maneira de se vestir e de se comportar socialmente.

As relações de similaridade entre literaturas não é o ponto principal da Literatura Comparada, mas sim a maneira como o receptor a recebe e transforma. Digamos que hipoteticamente José de Alencar tenha lido *Orgulho e Preconceito* e tenha tido alguma influência para compor os personagens e o enredo de *Senhora*. Podemos dizer que ele foi criativo enquanto receptor dessa obra para ter a habilidade de compor uma fábula com suas devidas diferenças, levando em consideração estar em outro país, o que de modo geral pede uma adequação a todos os aspectos inerentes ao Brasil, mesmo que a estrutura e uma provável inspiração do romance tenha vindo da Europa.

Aliada ao termo influência surge na década de 1960 a estética da recepção que, segundo Nitrini (2010), se trata de um processo guiado pela comunicação literária entre produção e recepção. Ela esclarece que os conceitos dessa recepção compreendem:

[...] o efeito produzido pela obra e a maneira como esta é recebida pelo público. Este ou o destinatário podem reagir de vários modos: consumir simplesmente a obra ou criticá-la, admirá-la ou recusá-la, deleitar-se com sua forma, interpretar seu conteúdo, assumir uma interpretação reconhecida ou tentar apresentar uma nova (NITRINI, 2010, p. 171).

Nitrini (2010, p. 209) assegura que “[...] o fato de que qualquer influência ou empréstimo acarreta sempre uma transformação criadora do modelo emprestado”. Isto é, as influências sempre existiram e sempre existirão para servir como base de negação ou modelo para novas criações a partir do estilo do autor influenciado, além de seu contexto histórico e social.

No processo de produção com esta relação entre uma obra que influencia a outra, de acordo com Candido, nem sempre uma obra influenciada traz traços identificáveis na sua construção, além de possíveis fontes provenientes de autores que não possuem obras conhecidas. Existem casos, também, em que um autor reinterpreta de forma equivocada. Ele acrescenta que “não se sabe nunca o grau de significação das influências, considerando-se que há aquelas que não se manifestam visivelmente, sem contar as possíveis fontes ignoradas [...] às vezes mais importantes que as mais evidentes” (CANDIDO, 2000).

Não é nossa intenção afirmar que uma das obras estudadas é a literatura A e outra é a B. O foco de nossa dissertação é traçar um paralelo entre as obras que nos propusemos estudar. É possível que este trabalho termine com mais perguntas do que respostas, entretanto acreditamos que cada teórico aqui apresentado trará contribuição imensurável para melhor compreender a importância da Literatura Comparada (NITRINI, 2010, p. 109-110).

É consenso para escritores, como Sandra Nitrini, que autores podem conviver muito próximos, trocando experiências sem necessariamente acontecer influência de um sobre o outro. Porém, quando existe contato constante, é inegável que direta ou indiretamente existirá alguma interferência. A influência está relacionada ao fato, de um autor ter diretamente um outro autor como fonte para sua criação, por outro lado, a interferência pode ser apenas o empréstimo de certas características de terceiros, sem necessariamente se enquadrar enquanto fonte absoluta.

Segundo esse pensamento, toda a resolução estaria diretamente ligada à própria dialética das literaturas nacionais, levando-se em conta todo o desenvolvimento histórico destas e a partir disso definir um traçado teórico da literatura continental (NITRINI, 2010, p. 109-110).

A literatura latino-americana não teria outra referência, não fossem os modelos europeus, logo, seria impossível construir uma identidade literária sem que houvesse a busca de um modelo literário vigente para a legitimação de uma literatura própria.

A Literatura Comparada no Brasil tem em Antonio Candido seu expoente. De acordo com o autor:

Como dizia Ruth Benedict, não se deve montar um Frankenstein cultural, feito de pedaços tomados isoladamente a culturas quaisquer. Do mesmo modo, não se pode, por exemplo, fazer literatura comparada tomando (digamos) a função do dinheiro em Machado de Assis, em Dostoiévski e em Balzac, e efetuar um confronto puro e simples, pois seria produzir um Frankenstein crítico. É preciso considerar a obra de Machado como um todo e ver de que maneira o dinheiro funciona nela. Certamente funcionará de maneira diversa nas de Dostoiévski e Balzac, vistas também como

totalidades em que ele se insere. Só a partir daí será possível a comparação (CANDIDO apud NITRINI, 2010, p. 183).

Nas palavras de Candido, é possível notar que não se pode ser reducionista ao tentar conceber um trabalho alicerçado em Literatura Comparada, sob pena de não alcançar a essência contida nela de maneira satisfatória e, tampouco, traduzir um estudo dessa magnitude em mera comparação.

Em 1986 foi criada a Associação Brasileira de Literatura Comparada - Abralic, concomitante ao I Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada, em Porto Alegre. Foi institucionalizada como disciplina obrigatória nos cursos de Letras de São Paulo e Guanabara nos anos de 1950 e 1960, tendo como incansáveis incentivadores as figuras de La Fayette Cortes e Antonio Candido (NITRINI, 2010).

Afrânio Coutinho escreveu um artigo de nome “*Conceitos e Vantagens da Literatura Comparada*” no qual afirma que

Independente de seu estatuto institucional, a literatura comparada existe no Brasil há muito tempo: desde que se começou a refletir sobre a formação da literatura brasileira e sobre a criação de um projeto de literatura nacional. Em outras palavras, desde que os intelectuais e escritores da antiga colônia de Portugal começaram a tomar consciência da necessidade de se pôr em busca de sua identidade. Essa situação específica explica a insistência na indagação sobre o elemento ‘nacional’ na produção literária e crítica brasileiras (COUTINHO apud NITRINI, 2010, p. 188).

É sabido que tanto Gonçalves Dias como Alencar tentavam formatar uma literatura com os motivos nacionais, ao mesmo tempo em que se evoluía o processo de formação da cultura e sociedade brasileira.

Na década de 1970 havia uma grande necessidade de se buscar novos caminhos para estudos comparatistas. Nitrini destaca esse momento que necessitava alavancar mudanças:

Sublinha-se a necessidade de se apagar a introjeção colonialista que reconhece como natural a superioridade da literatura matriz ou dos países em condições econômicas mais favoráveis e se propõe o deslocamento do olhar como estratégia de leitura comparatista. É mais adequado ver-se a si mesmo com os próprios olhos, sem desconsiderar os do Outro (NITRINI, 2010, p. 192).

Nitrini (2010) parece evocar a necessidade de a literatura brasileira desmistificar sua condição de colonizada e mera copiadora de modelos europeus e visualizar-se a partir do prisma de uma produção mais voltada para um contexto particular, que sirva de parâmetro comparatista com as outras literaturas, não mais subjugada à condição de inferior .

Em seu livro *Formação da literatura brasileira*, Candido fala da natureza jovem da literatura no Brasil e que, para que ela se consolidasse, obviamente teve influência de outras literaturas:

Cada literatura requer tratamento peculiar, em virtude dos seus problemas específicos ou da relação que mantém com as outras. A brasileira é recente, gerou no seio da portuguesa e dependeu da influência de mais duas ou três para se constituir. A sua formação tem, assim, caracteres próprios e não pode ser estudada como as demais, mormente numa perspectiva histórica, como é o caso deste livro, que procura definir ao mesmo tempo o valor e a função das obras (CANDIDO, 2000, p. 07).

Candido liga essas influências sofridas pela literatura brasileira ao atraso cultural do país, muito jovem enquanto civilizado, portanto suscetível a diversas fontes para uma futura consolidação literária.

Para uma sociedade em formação, pelas palavras de Candido, é impossível que a literatura brasileira não sofresse influência para, assim, construir as suas próprias peculiaridades.

Candido corrobora esse pensamento com a seguinte afirmação:

Em fases iniciais, é frequente não encontrarmos esta organização, dada a imaturidade do meio, que dificulta a formação dos grupos, a elaboração de uma linguagem própria e o interesse pelas obras. Isto não impede que surjam obras de valor, - seja por força da inspiração individual, seja pela influência de outras literaturas (CANDIDO, 2000, p. 19).

O autor ressalta a importância do diálogo entre escritores. De acordo com ele, a escrita não teria sentido sem essa interação artística. Para Candido, apesar de nossa imaturidade literária ter causado problemas para a elaboração de uma linguagem peculiar e uma sistematização imediata,

Ao mesmo tempo, esta imaturidade, por vezes provinciana, deu à literatura sentido histórico e excepcional poder comunicativo, tornando-a língua geral duma sociedade à busca de autoconhecimento. Sempre que se particularizou, como manifestação afetiva e descrição local, adquiriu, para nós, a expressividade que estabelece comunicação entre autores e leitores, sem a qual a arte não passa de experimentação dos recursos técnicos (CANDIDO, 2000, p. 22).

Muito se discute a respeito do nacionalismo literário que visava encontrar uma literatura baseada nos valores brasileiros, Candido ressalta que

O movimento arcádico, no Brasil, incorporação da atividade intelectual aos padrões europeus tradicionais, ou seja, a um sistema expressivo, segundo o qual se havia forjado a literatura do Ocidente. Nesse processo verificamos o intuito de praticar a

literatura, ao mesmo tempo, como atividade desinteressada e como instrumento, utilizando-a ao modo de um recurso de valorização do país – quer no ato de fazer aqui o mesmo que se fazia na Europa culta, quer exprimindo a realidade local (CANDIDO, 2000, p. 340).

Para a consolidação do nacionalismo literário no Brasil, o Romantismo foi o propagador desses valores. Existia um compromisso desse movimento em tratar de temas da terra, como maneira de estabelecer uma literatura com motivos nacionais. Candido afirma que

Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso. Construir uma ‘literatura nacional’ é afã, quase divisa, proclamada nos documentos do tempo até se tornar enfadonha (CANDIDO, 2000, p. 340).

Vamos fazer uma leitura comparada entre *Orgulho e Preconceito e Senhora*.

A partir do arcabouço teórico exposto anteriormente, fazemos um confronto comparatista entre as duas obras, levando em conta que os dois livros foram publicados no século XIX e tratam do cotidiano das sociedades em que os autores viveram. Apesar de ser possível identificar semelhanças através de um diálogo entre alguns personagens e o próprio enredo, cada romance é descrito de acordo com as peculiaridades de cada local, no caso, da sociedade rural inglesa e da sociedade fluminense. Apesar de *Orgulho e Preconceito* ter sido escrito no final do século XVIII, os assuntos discutidos já prenunciavam o que posteriormente seria vivido no século seguinte.

Ambos os autores, respeitando seus estilos de escrita, mostraram um retrato social que os circundava: Austen, de maneira concisa, característica que não se deve confundir com leveza, carregada de ironia sob uma perspectiva pré-realista; Alencar, com escrita carregada de detalhes, desvelando a hipocrisia da sociedade burguesa fluminense sob uma perspectiva realista com traços românticos.

Orgulho e Preconceito, em 1813, apresenta o cotidiano das famílias donas de terras no interior da Inglaterra e como se desenvolviam as relações sociais entre essas pessoas, tudo filtrado pelo olhar de ironia de Jane Austen, capaz de mergulhar no mais íntimo do ser humano. O romance mostra o preconceito entre distintas classes sociais, casamentos e outras relações por interesse para atender às convenções sociais da época.

Por outro lado, *Senhora*, publicado em 1875, isto é, 62 anos mais tarde, traz em seu enredo semelhanças quando comparado ao romance inglês de Austen. Alencar trabalha o casamento guiado pelo dote, as relações por interesse, a hipocrisia da sociedade fluminense do século XIX. *Senhora* ainda tem como protagonistas o casal Fernando Seixas e Aurélia

Camargo, a exemplo de *Orgulho e Preconceito*, que também apresenta Darcy e Elizabeth, o casal perfeito nas imperfeições.

Ambos os casais, nos respectivos romances, trocam farpas em ácidos discursos, num enredo de muitos desencontros até o desfecho. Não é nosso foco afirmar se Jane Austen influenciou ou não de alguma maneira o trabalho de José de Alencar, mas tão somente mostrar o quanto as obras dialogam, levando em consideração as peculiaridades de cada autor.

Mesmo não sendo nosso objetivo principal, o crítico literário Roberto Schwarz afirma que Alencar teve muitas influências europeias. Isso se faz notar na estrutura do seu romance. A respeito disso, Schwarz ressalta que:

Assinalam os lugares em que o molde europeu, combinando-se a matéria local, de que Alencar foi simpatizante ardoroso, produzia contrassenso. Pontos, portanto, que são críticos para nossa literatura e vida, manifestando os desacordos objetivos, as incongruências de ideologia que resultavam do transplante do romance e da cultura europeia para cá (SCHWARZ, 2012, p. 39).

Os conceitos apresentados anteriormente sobre Literatura Comparada mostram que essa importação foi algo natural e inevitável, porém Schwarz acredita ser contraditório que Alencar fale da criação de um romance brasileiro, adotando modelos europeus. Vale ressaltar que, apesar do modelo europeu apontado por Schwarz, Alencar utilizou a realidade local para descrever.

Schwarz destaca ainda o perfil das pessoas descritas por Alencar em *Senhora*.

Os negociantes são espertalhões, as irmãzinhas abnegadas, a parentela aproveita, virtudes e mazelas admitem-se tranquilamente, de modo que a prosa, ao descrevê-los, não perde a isenção. Não é conformista, pois não justifica, nem é propriamente crítica, pois não quer transformar. [...] Aqui presidem o cálculo do dinheiro e das aparências, e o amor. A hipocrisia, complexa por definição, combina-se à pretensão de exemplaridade própria desta esfera, e a de espontaneidade, própria ao sentimento romântico, saturando a linguagem de implicações morais. (SCHWARZ, 2012, p. 43)

Senhora divide-se em quatro partes: preço, quitação, posse e resgate, fazendo uma alusão a etapas de um acordo comercial, neste caso específico, a compra de Fernando por Aurélia. Para Schwarz, *Senhora* tem em sua estrutura influência europeia:

Dizíamos por exemplo que em *Senhora* há duas dicções, e que uma prevalece indevidamente sobre a outra. O leitor cordato provavelmente reconheça, porque acha também a semelhança, que uma delas vem do Realismo europeu, enquanto a outra é mais presa a uma oralidade familiar e localista (SCHWARZ, 2012, p. 51).

Essa estrutura de divisão do romance não foi gratuita, pois Alencar, denominando com esses nomes os momentos de sua obra, intentava situar o leitor dentro do negócio matrimonial que se estabelece na relação entre Fernando Seixas e Aurélia Camargo. Cada parte que compreende o romance é muito bem estruturada. Na parte que corresponde ao “Preço”, o narrador se ocupa em apresentar as personagens e, principalmente, falar da chegada triunfal de Aurélia nos bailes da sociedade fluminense.

Alencar parece deixar claro que esses nomes se referiam a uma espécie de transação comercial, ao transmitir um valor de negócio para os casamentos da época em que viveu. De acordo com Felipe Ribeiro:

Usando o jargão do direito comercial e das transações financeiras, ele as denomina de O preço, Quitação, Posse e Resgate. Com isso aponta para a significação maior do tema do romance: um casamento de conveniência. O fato de nomear-lhe as partes indicia uma intenção de influir no entendimento do que se há de ler em seguida. Tudo deve ser lido na moldura de um contrato comercial ou das normas que o regem. E, além disso, desloca a questão do casamento que, numa primeira abordagem e no quadro da cultura literária de então, encontrava seu lugar nas relações amorosas. Ele, brutalmente, e antes mesmo da leitura, aponta para o campo das relações comerciais, onde o interesse financeiro predomina absoluto e sem oposição (RIBEIRO, 1996, p. 131).

Alencar parece deixar implícita uma crítica a esse tipo de casamento, quando o amor cede espaço para o interesse financeiro e a relação gira em torno apenas da felicidade de aparência.

Aurélia, moça de 18 anos de idade, órfã e rica. Pouco se conhecia da vida dessa nova personalidade que começara a causar um grande rebuliço entre os homens caçadores de dote. A partir de seu surgimento, fazia questão de que todos a servissem. Por isso:

A convicção geral era que o futuro da moça dependia exclusivamente de suas inclinações ou de seu capricho; e por isso todas as adorações se iam prostrar aos próprios pés do ídolo. Assaltada por uma turba de pretendentes que a disputavam com o prêmio da vitória, Aurélia, com sagacidade admirável em sua idade, avaliou da situação difícil em que se achava, e dos perigos que a ameaçavam (ALENCAR, 2011, p. 23-24).

Apesar de ser uma mulher bonita, Aurélia sabia que todas aquelas pessoas que a rodeavam não faziam isso por conta de sua beleza, mas porque era rica. O dinheiro era a engrenagem que movia toda aquela sociedade. Então, através de sua herança, a moça percebeu que seria possível conseguir tudo que ela desejasse, inclusive comprar um marido que fosse de seu agrado. Tendo sido pobre, ela sabia que, naquelas condições de pobreza em que viveu, jamais despertaria a atenção de tantas pessoas. Em meio à artificialidade dessas

relações baseadas no interesse financeiro, Aurélia refletia sobre sua condição de agora atrair bajuladores que não satisfaziam por completo seus objetivos:

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

Não era um triunfo que ela julgasse digno de si, a torpe humilhação dessa gente ante sua riqueza. Era um desafio, que lançava ao mundo; orgulhosa de esmagá-lo sob a planta, como a um réptil venenoso (ALENCAR, 2011, p. 24).

Tendo convicção do mundo que a rodeava, Aurélia resolveu utilizar o dinheiro como um aliado para se vingar do homem que um dia abriu mão de todo o amor que ela devotara a ele para se casar com outra mulher por interesse. Alencar faz questão de criar a expressão mercado matrimonial, que carrega em si a forte representação de como o casamento era um negócio. Aurélia assumindo a função que normalmente seria exercida por um homem, mensura o valor de cada um de seus pretendentes:

Convencida de que todos os seus inúmeros apaixonados, sem exceção de um, a pretendiam unicamente pela riqueza, Aurélia reagia contra essa afronta, aplicando a esses indivíduos o mesmo estalão.

Assim costumava ela indicar o merecimento relativo a cada um dos pretendentes, dando-lhes certo valor monetário. Em linguagem financeira, Aurélia cotava os seus adoradores pelo preço que razoavelmente poderiam obter no mercado matrimonial (ALENCAR, 2011, p. 25).

Com relação a Seixas, Aurélia pediu a seu tio e tutor, conhecido por Lemos, que procurasse o rapaz e lhe oferecesse um dote de cem contos de réis para desposá-la. Aurélia pretendia devolver toda humilhação que sofrera quando foi abandonada por trinta contos de réis de Adelaide Amaral. Sua posição social agora lhe permitia ter a seus pés o homem que amava, porém sentia grande mágoa por ter sido preterida por motivos financeiros. E para alcançar seu intento de vingança, movida por seu orgulho ferido, Aurélia estava disposta a pagar alto por essa realização.

Em todo o caso quero que o senhor compreenda bem o meu pensamento. Desejo como é natural obter o que pretendo o mais barato possível; mas o essencial é obter; e, portanto, até metade do que possuo, não faço questão de preço. É a minha felicidade que vou comprar.

Estas últimas palavras, a moça proferiu-as com uma indefinível expressão.

- Não será caro?

- Oh! – exclamou Aurélia. – Eu daria por ela toda minha riqueza (ALENCAR, 2011, p. 44).

Ainda sobre o fato de Aurélia figurar como superior a todos, capaz de pisar em quem quisesse, parece refletir todo o seu rancor por Seixas, como que transpusesse sua fúria àquelas pessoas pertencentes a uma sociedade baseada nas superficialidades das relações. Sobre isso, João Luiz Lafetá acredita que:

O leitor com certeza já viu a gravura católica na qual Maria, suspensa acima do globo terrestre, calça a seus pés a serpente, símbolo do demônio. A virgem resgata, dessa maneira, o pecado de Eva. Pois bem: ainda no primeiro capítulo do livro, Alencar coloca Aurélia na mesma posição de Maria, superior ao mundo e 'orgulhosa de esmagá-lo sob a planta, como a um réptil venenoso'. (LAFETÁ, 1991, p. 09)

Mesmo com o poder do dinheiro em suas mãos, os valores que regiam essa sociedade eram alicerçados no patriarcado, portanto Aurélia não poderia contrariar as regras de decoro, indo pessoalmente fazer uma proposta de casamento ao noivo pretendido. Por isso incumbiu seu tutor, uma figura masculina, a realizar essa transação em seu nome.

Fernando Seixas, apesar de não ser rico, gostava de se vestir bem. Portanto, para manter suas ostentações, não foi difícil que ele aceitasse a proposta feita por Lemos a mando de Aurélia. Além disso, Seixas assumira a figura masculina principal após a morte de seu pai. Com isso, ele deveria assumir a função de provedor da família ao cuidar da mãe e das duas irmãs:

Filho de um empregado público e órfão aos 18 anos, Seixas foi obrigado a abandonar seus estudos na Faculdade de São Paulo pela impossibilidade em que se achou sua mãe de continuar-lhe a mesada. [...] O pai de Seixas deixara seu escasso patrimônio complicado com uma hipoteca, além de várias dívidas miúdas. Depois de uma morosa liquidação, com que a viúva achou-se embaraçada, pôde-se apurar a soma de 12 contos de réis, afora uns quatro escravos (ALENCAR, 2011, p. 53).

A ideia de não frequentar mais a sociedade fluminense vestindo trajes finos, calçando sapatos de grife e usando perfumes caros aterrorizava Seixas, que via na proposta feita por Lemos, possibilidades de fazer parte dos grandes eventos e continuar suas ostentações. Ele não conseguia vislumbrar seu futuro longe desse universo movido pela força do dinheiro:

Este pânico da pobreza apoderou-se de Seixas, e depois de trabalhá-lo o dia inteiro, levou-o na manhã seguinte à casa do Lemos, onde efetuou-se a transação, que ele próprio havia qualificado, não pensando que tão cedo havia de tornar-se réu dessa indignidade.

A uma justiça, porém, tem ele direito. Se previsse os transe por que ia passar durante a realização do mercado, e especialmente no ato de assinar o recibo, talvez se arrependesse. Mas arrastado de concessão em concessão, a dignidade abatida já não podia reagir (ALENCAR, 2011, p. 77).

Alencar escolhe de maneira criteriosa o vocabulário para expressar todo esse processo de compra ao qual Seixas estava sendo submetido. A palavra “recibo” citada acima não aparece de maneira gratuita, pois Seixas recebeu uma quantia de vinte mil contos de réis adiantada como parte do valor que totalizava cem mil. Esse documento surgiu como a representação do compromisso que ele tinha de honrar, pois fora assumido mediante sua assinatura e somente a partir do que recebera tal quantia.

Um momento bastante esperado no capítulo de *Senhora* que diz respeito ao “Preço” acontece quando da apresentação de Aurélia ao noivo, tendo em vista que ele não suspeitava de ter sido comprado por alguém que conhecia pobre, tampouco fosse por aquela moça simplória que havia ficado em um passado longínquo, quando se comprometeu com Adelaide Amaral. O Sr. Lemos fez as honras desse encontro tão aguardado:

- Aurélia, tenho a honra de apresentar-lhe o Sr. Seixas. A moça correspondeu com uma leve inclinação de fronte à cortesia de Seixas, a quem estendeu a mão, que ele apenas tocou. Ainda neste momento o moço não conseguiu de si fitar a pessoa que tinha em face.
Esse rosto desconhecido incutia-lhe indizível pavor: porque era a fisionomia de sua humilhação (ALENCAR, 2011, p. 80).

Aurélia não escondia a satisfação em divulgar que o casamento com Seixas se tratava de um enlace em que ela determinou o preço. Aproveitava o ensejo para despertar a curiosidade de pretendentes frustrados com a escolha de um jornalista de folhetim, desprovido de um dote que pudesse justificar a escolha feita pela moça. O diálogo entre Alfredo Moreira, um desses postulantes a marido, e Aurélia demonstra a insatisfação de todos aqueles que esperavam ser os escolhidos:

- Então casa-se?
- É verdade.
- Afinal achou; cotação muito alta sem dúvida? – replicou o elegante com ironia.
- Não – tornou-lhe a moça no mesmo tom. – Ficou-me por uma ninharia.
- Ah! Estimo muito. Que preço?...
- Quer saber o preço?
- Estou curioso.
- Foi o seu (ALENCAR, 2011, p. 88).

Alfredo Moreira não tinha ideia do que a união com Seixas significava para Aurélia, por isso, além dele, outros interessados em se casar com ela nutriam a esperança de que essa escolha se tratava apenas de um capricho momentâneo.

“Quitação” é o título que nomeia a segunda parte de *Senhora*, na qual, através de um retorno ao passado, o leitor fica sabendo de onde surgiu a herança que mudou a vida de

Aurélia, possibilitando sua vingança contra Fernando Seixas. A moça herdara mil contos de réis do avô Lourenço Camargo. De posse desse dinheiro, tendo falecido sua mãe, dona Emília e o irmão, Emílio, Aurélia via sua ascensão social apenas como uma maneira de castigar as pessoas que viviam de acordo com os ditames da conveniência financeira em detrimento dos sentimentos:

Quando a riqueza veio surpreendê-la, a ela que não tinha mais com quem partilhar, seu primeiro pensamento foi que era uma arma. Deus lhe enviava para dar combate a essa sociedade corrompida, e vingar os sentimentos nobres escarnecidos pela turba dos agiotas.

Preparou-se, pois, para a luta, à qual talvez a impelisse principalmente a ideia do casamento que veio a realizar mais tarde. Quem sabe, se não era o aviltamento de Fernando Seixas que ela punia com o escárnio e a humilhação de todos os seus adoradores? (ALENCAR, 2011, p. 145)

Depois dos esclarecimentos concernentes à aquisição da herança de Aurélia, o narrador retorna os acontecimentos para os agora recém-casados Fernando Seixas e Aurélia Camargo, que se reencontram para uma espécie de acerto de contas, no qual a moça pretende promover a mesma humilhação à qual foi submetida no passado. O termo quitação representa o sentimento de satisfação que Aurélia sente de ver Seixas impotente diante da mulher que abandonou por trinta contos de réis:

A moça agitou então a frente com uma vibração altiva:

- Mas o senhor não me abandonou pelo amor de Adelaide e sim por seu dote, um mesquinho dote de trinta contos! Eis o que tinha o direito de fazer, e que jamais lhe podia perdoar! Desprezasse-me embora, mas não descesse da altura em que o havia colocado dentro de minha alma. Eu tinha um ídolo; o senhor abateu-o de seu pedestal, e atirou-o no pó. Essa degradação do homem a quem eu adorava, eis o seu crime; a sociedade não tem leis para puni-lo, mas há um remorso para ele. Não se assassina assim um coração que Deus criou para amar, inculcando-lhe a descrença e o ódio (ALENCAR, 2011, p. 149).

O momento em que Aurélia complementa o pagamento a Seixas pelo dote em razão do casamento representa o início da quitação entre os dois, não somente pela questão financeira, mas principalmente pela concretização da vingança por ter sido abandonada exatamente por dinheiro. Aquele acerto simbolizava que finalmente o casal estava quite um com o outro. Seixas causou humilhação por ter deixado Aurélia que não possuía poder aquisitivo para desposá-lo. Agora ela estava diante dele para causar humilhação pela compra de seus préstimos como marido de conveniência:

- É tempo de concluir o mercado. Dos cem contos de réis, em que o senhor avaliou-se, já recebeu vinte; aqui tem os oitenta que faltavam. Estamos quites, e posso chamá-lo meu; meu marido, pois é este o nome de convenção.

A moça estendeu o papel que sua mão crispada amarrotava convulsamente. Seixas permaneceu imóvel como uma estátua; apenas duas plicas profundas sulcaram-lhe as faces desde o canto dos olhos até à comissura dos lábios (ALENCAR, 2011, p. 150).

Com Seixas literalmente a seus pés, Aurélia sentia que sua vingança seria consumada, porém, ela ainda o amava. Esse indicativo sentimental faria com que o deleite inicial de ver o amante totalmente indefeso e entregue não durasse tanto tempo, tendo em vista que Fernando ainda seria o protagonista de grandes reviravoltas, acontecimentos que surpreenderiam a própria senhora da situação.

Na terceira parte do romance, denominada Posse, Aurélia consome sua condição de dona de Fernando Seixas. Depois de estipular o preço, promover a quitação dos valores e a quitação de sua honra, numa vingança moral sobre o moço, finalmente a proprietária se apossa daquilo que lhe pertence. A sensação de ter sido comprado causava em Seixas a impressão de que tudo chegava ao fim para sua vida, pois não tinha condições financeiras para reaver o valor pago pelo dote, para assim, recuperar sua liberdade. Por esse motivo ficava recluso e clamava:

- Deus! Não me tires a vida nesse momento. Agora mais do que nunca preciso de minha razão.

Seixas arrojou-se pelo aposento a passos precipites, esbarrando-se nos trastes, batendo de encontro às paredes, alucinado e ao mesmo tempo impelido pelo desejo de arrebatar-se à obsessão que o aniquilava.

Correu pela casa um olhar ansiado, buscando algum objeto a que seu espírito se agarrasse, como o náufrago que trava do menor fragmento no meio das ondas em que se debate (ALENCAR, 2011, p. 157).

O narrador compara Seixas a um náufrago para mostrar o quão grande era sua falta de direção, naquele momento em que se vira dominado diante de uma situação que não apresentava nenhuma oportunidade de fuga. Aurélia sendo conhecedora dos gostos do marido, teve o cuidado de cercar-lhe de luxo, entretanto, aquele ambiente não lhe causara satisfação, mesmo estando repleto de coisas que outrora considerava indispensáveis. De acordo com Antonio Candido:

Se, pensando nisto, atentarmos para a composição de *Senhora*, veremos que repousa numa espécie de longa e complicada transação, - com cenas de avanço e recuo, diálogos construídos como pressões e concessões, um enredo latente de manobras secretas, - no correr da qual a posição dos cônjuges se vai alterando.

Vemos que o comportamento do protagonista exprime, em cada episódio, uma obsessão com o ato de compra a que se submeteu, e que as relações humanas se deterioram por causa dos motivos econômicos (CANDIDO, 2006, p. 11).

As palavras de Candido comprovam que Seixas ficava extremamente incomodado com sua condição atual e que pensava todos os dias em uma solução que pudesse tirá-lo daquela situação de subserviência. Nessa parte do romance, o casal viveu momentos de muita tensão e troca de ironias, mas, apesar disso, Aurélia se incomoda com o fato de Seixas demonstrar indiferença tanto pelo mundo luxuoso onde ela o mantém como pelo seu amor, que apesar de magoado continua no mesmo lugar, aguardando por um pouco de reciprocidade.

A narrativa que se desenvolve nessa parte do romance apresenta momentos de teatralidade entre Aurélia e Seixas, visto que eles precisam vender a ideia de casal feliz, por isso, em público, são capazes de passar tal impressão de felicidade, enganando até mesmo a governanta da casa, D. Firmina, que acredita piamente que os dois encontraram a realização no casamento. Felipe Ribeiro afirma que

A infelicidade do casal é coisa íntima da qual o mundo não pode tomar conhecimento. Sequer D. Firmina pode suspeitar que alguma coisa não caminha bem nessa guerra conjugal. Em cena pública, ainda que dentro do espaço privado da casa, hão de se comportar como um casal feliz e plenamente realizado. Aí Aurélia é feminina, linda, alegre e feliz. Fernando faz o seu papel de marido circunspecto, porém realizado. Tudo isto visa à manutenção de uma imagem que, se encobre agora um drama, depois suportará as cenas da redenção (RIBEIRO, 1996, p. 169).

A redenção de Seixas será a reviravolta que ele, enquanto personificação da harmonia social vigente fará nos rumos finais que toma o romance, isto é, o predomínio do homem na relação, onde após o casamento, passa a gerir as finanças e a própria mulher, que deve estar suscetível às decisões tomadas por ele.

Nesse contexto de representação de casamento feliz entre Aurélia e Seixas, D. Firmina acredita testemunhar uma relação feliz, baseada no amor e no companheirismo, relação mantida apenas pela aparência, para confirmar à sociedade que os dois comungam de um relacionamento feliz.

Na quarta e última parte do romance, o narrador promove não apenas o resgate da dívida financeira que Seixas tinha com Aurélia, mas retoma sua autoestima, tornando-o um homem de bem com sua própria consciência e reputação. Ele consegue recuperar o valor pelo qual tinha sido comprado, a fim de restituí-lo a sua senhora e sair da condição de marido comprado, que vivia apenas um casamento de mentira. Aurélia não escondeu a surpresa de ser obrigada a libertar o marido, mas seguiu todos os protocolos legais que lhe eram exigidos:

A moça com a fleuma de um negociante abriu os maços um após outro e contou as cédulas pausadamente. Quando acabou essa operação, voltou-se para Seixas e perguntou-lhe como se falasse ao procurador incumbido de receber o dividendo das apólices.

- Está certo. Quer que lhe passe um recibo?

- Não há necessidade. Basta que me restitua o papel de venda (ALENCAR, 2011, p. 288).

É exatamente nessa última parte que o casal começa, de fato, a conviver sem o peso do contrato que mantinha o casamento de aparência. Com o pagamento do valor do dote, Aurélia percebeu que seria necessário se despir de todo o ar de superioridade que vinha esbanjando, para enfim, declarar um amor que nunca morreria. Segundo Luiz Felipe Ribeiro, o resgate:

Título mercantil que faz prever a renúncia ao contrato mediante indenização.

E tampouco é ocasional que esta parte comece referindo-se a um baile em São Clemente. Pois é o clima de baile que há de imprimir o ritmo ao final do livro. Não só pela atmosfera erótica do salão, como pelo crescendo alucinante da valsa. Tudo aqui converge para o centro dinâmico do final: a aproximação e a reconciliação do casal (RIBEIRO, 1996, p. 180).

Da mesma forma em que Alencar descobre uma maneira de tornar a abandonada Aurélia uma moça rica, para concretizar uma vingança movida por seu orgulho, ele permite que Seixas consiga a quantia necessária para juntar aos intocáveis oitenta contos de réis com os quais garantiu sua absolvição. Seixas pretendia não apenas conseguir sua liberdade matrimonial, mas também resgatar sua integridade moral, tendo em vista que não conseguira gerir o pequeno legado do pai, que poderia viabilizar um dote para a irmã mais nova, assim como seu casamento com uma mulher que o comprou para tal ato. Vale ressaltar que Seixas amava Aurélia e só retornaria de sua decisão de se separar, caso a relação fosse alicerçada pelo amor dos dois. O autor permite que isso aconteça quando Aurélia declara que o fez seu herdeiro e cai a seus pés.

Segundo Felipe Ribeiro,

Fernando não se resgata apenas porque conseguiu o capital e pagou o preço de sua alforria. Isto é pouco para obter a liberdade. Ele, antes de mais nada, demonstra que assumiu o papel de homem adulto na vida social. Ele responde pela produção de sua riqueza e, com o poder dela derivado, negocia de igual para igual com quem detinha seu título de propriedade (RIBEIRO, 1996, p. 190).

Isso só foi possibilitado a Seixas por intermédio do dinheiro. Assim como Aurélia se fez senhora a partir de uma herança, ele também conseguiu certo status para a negociação de seu resgate por conta de ter em mãos o valor para pagar por seu desquite diante do acordo.

Isso apresenta o contexto da época em que seria impossível para um escravo ter poderes para sentar-se com igualdade de condições com o seu senhor, caso não tivesse a força do dinheiro, que, conseqüentemente, o elevaria socialmente para manter uma negociação

Ao resgatar-se, ele também resgata o seu perfil ético. Todo o seu discurso trabalha nesse sentido. Não é o narrador quem o defende. Ele já não necessita de advogado; é adulto o suficiente para defender-se por seus próprios meios. Afinal, agora, ele como senhor é sujeito da ideologia que sustenta seus gestos e suas decisões. Ele cresce na narrativa, demonstrando que a sua essência ética não se havia maculado. Errou, sim, mas por motivos aceitáveis e mesmo nobres (RIBEIRO, 1996, p. 191).

O resgate de Fernando Seixas sugere uma força dentro do romance pouco notada devido ao grande valor que se confere aos estudos em torno de Aurélia Camargo, porém no tópico em que se refere à análise da principal personagem masculina de *Senhora*, tentamos ilustrar a capacidade que ele tem de crescer dentro da narrativa e, como ao final do romance, a sua ascensão é a representatividade dos valores patriarcais da época, em que o homem é quem deve ser o provedor e chefe da família.

O autor atribui a forma usada por Alencar a um modelo europeu, mas com uma abordagem de temas locais. Ele tinha por objetivo usar os moldes europeus valorizando temas nacionais, até porque o grande exemplo para as literaturas do mundo eram a inglesa e francesa.

As personagens dos romances em questão são confrontadas, levando em conta suas semelhanças e disparidades, traçando uma conversa entre obras escritas no mesmo século, mas em países diferentes.

2.4.1 Aurélia Camargo e Elizabeth Bennet

As duas personagens são consideradas as heroínas dos romances *Senhora* e *Orgulho e Preconceito*, respectivamente, especialmente por serem consideradas mulheres que, de alguma maneira, transgrediram as regras impostas pelo patriarcado vigente no período em que elas estão inseridas. Elizabeth, na Inglaterra rural, no meio da aristocracia inglesa; por outro lado, Aurélia, no Rio de Janeiro, entre a burguesia fluminense.

Elizabeth se recusava a perseguir pretendentes como sua mãe desejava, diferenciando-se também nesse aspecto das moças de seu tempo. Aurélia também não gostava da ideia de ter que se expor na janela para atrair um noivo, embora tenha feito isso mais tarde para agradar a mãe.

Na descrição feita por Lajosy Silva,

Elizabeth é sagaz, vivaz e dotada de uma rapidez de raciocínio que a torna a heroína mais famosa e popular de Jane Austen. Não é à toa que acaba por se transformar em um referencial feminino de representação, independência de pensamento e ação, a despeito de estar no mesmo mercado de amor, exposta a pretendentes, capaz de recusá-los sem cerimônia (SILVA, 2014, p. 64).

De acordo com Nancy Armstrong, esses perfis representados por Elizabeth e Aurélia adquirem uma identidade social que expressará a individualidade da personagem, gerando a expressão moral burguesa.

Ela parece brotar do próprio núcleo do indivíduo, no momento em que ele enfrenta e se opõe ao sistema dos valores sociais. Amiúde desconfiando do prazer, indiferente ao lucro e pouco se importando com as pequenas necessidades da vida cotidiana, a moral burguesa parece, pois, defender a individualidade enquanto tal. Na verdade, ela atribui a esse indivíduo algo que não é - em sentido estrito - individual: a possibilidade de conquistar uma posição social gratificante, por razões que ultrapassam a esfera puramente econômica. Com isso, a moral burguesa também legitima como bons e humanos os sistemas sociais que garantem os lugares justos aos indivíduos (ARMSTRONG, 2009, p. 336).

Os interesses de Elizabeth, por exemplo, estavam além de motivos econômicos. Ela procura sua autoafirmação e o direito de exercer seu livre arbítrio. Por outro lado, Aurélia faz seu testamento deixando todos os seus bens para Fernando Seixas, herança conquistada para fins amorosos; não meramente econômicos.

Mesmo diante do exposto, segundo Armstrong, a única maneira de ser considerado um bom cidadão é exatamente o fato de se arriscar a fazer diferente de como as pessoas normalmente agem. O romance será o responsável por propagar a moral burguesa e o paradoxo do individualismo, segundo o qual ou a sociedade se flexibiliza para agregar os excluídos ou o protagonista se adequa às regras sociais que regem a sociedade em que ele vive, guardando para si todas as suas discordâncias. A respeito das heroínas de Jane Austen, Armstrong acrescenta que “de um lado arrependem-se de sua irreverência diante da complexa hierarquia social em que vivem; de outro, com o casamento conseguem ascender a uma posição social mais alta do que seria lícito esperar em função de suas origens econômicas e culturais” (ARMSTRONG, 2009, p. 337).

Mesmo que as heroínas transgridam as regras sociais, no fim dos romances elas conseguem se mobilizar socialmente através de um rentável casamento, com exceção de Aurélia, cuja união matrimonial é vantajosa apenas do ponto de vista emocional. Sobre essa mobilidade social, Lajosy Silva comenta que “Jane Austen não deixa de citar o casamento como princípio, meio e fim para as suas personagens, sejam elas simpáticas ou não aos olhos

do leitor” (SILVA, 2014, p. 76). Lajosy Silva comenta ainda que, apesar de o casamento fazer parte do destino na composição da heroína austeniana,

Contudo, a superioridade intelectual de Elizabeth Bennet a diferencia das demais personagens femininas, tornando-a atraente ao leitor que acaba por torcer que a mobilidade social ocorra como uma supressão do senso comum, limitado e sufocante, para a constituição do final feliz, a coroação do casamento por amor. Se pensarmos que Elizabeth é a filha obstinada que, mesmo amando o pai, acaba por lançar uma luz negativa sobre sua autoridade (ou ausência total dela), torna-se independente o suficiente para escolher sozinha o marido socialmente igual ou superior a ela (SILVA, 2014, p. 81).

Por outro lado, Aurélia, além de escolher o marido, confere a ele o preço que acha conveniente. “A família da tal moça misteriosa deseja casá-la com separação de bens, dando ao noivo a quantia de cem contos de réis de dote. A separação de bens era uma maneira de proteger o patrimônio de Aurélia, em caso de divórcio. Se não bastarem cem e ele exigir mais, será o dote de duzentos” (ALENCAR, 2011, p. 44). Aurélia faz parte da idealização feminina sob a perspectiva romântica, enquanto Elizabeth é uma mulher racional.

Elizabeth fez algo inconcebível para a sua época, negando o pedido de casamento do Sr. Collins, ainda mais sabendo que ele herdaria a propriedade pertencente a sua família. Ela o rejeitou porque não acreditava que alguém pudesse ser feliz casando-se apenas por conveniência, apenas para ter um lar:

O senhor está se precipitando - gritou Elizabeth. Esquece que eu ainda não lhe dei uma resposta. É o que vou fazer, sem mais perda de tempo: aceite os meus agradecimentos pela honra que está me dando. Creia que eu o aprecio devidamente, mas é-me impossível fazer outra coisa senão recusar (AUSTEN, 2011a, p. 110).

Armstrong reforça o caráter transgressor de Elizabeth Bennet diante dessa negativa:

Ao recusar o casamento nos termos em que lhe foi proposto, ela infringe as regras da única maneira realmente justa. Luta por um contrato baseado na qualidade do sentimento, sem se preocupar com a segurança econômica. É uma atitude que brota da resistência de Elizabeth à arrogância de Darcy, à sua ostentação de superioridade social e à riqueza desproporcional da casa e do ambiente dele em comparação às condições precárias da família dela (ARMSTRONG, 2009, p. 349).

Além da negativa a Collins, Elizabeth também rejeitou o primeiro pedido de casamento formulado pelo Sr. Darcy, devido à imagem negativa que ela construiu a respeito dele, frustrando a certeza do cavalheiro de que teria uma resposta afirmativa. Afinal, quem se negaria a desposar alguém que arrecada 10 mil libras por ano? Elizabeth Bennet assim procedeu:

Em casos como estes creio que é costume estabelecido exprimir a nossa gratidão pelos sentimentos que nos são confessados, embora esses sentimentos não possam ser retribuídos. É natural que essa gratidão seja sentida. E se eu a experimentasse agora eu agradeceria. Mas eu não posso desejar e nunca desejei a sua boa opinião e, aliás, o senhor a confere a mim contra sua vontade. Sinto muito ter de causar decepção a qualquer pessoa, não o faço de propósito, entretanto espero que ela será de curta duração (AUSTEN, 2011a, p. 188).

Enquanto Elizabeth rejeita o pedido de Collins, Aurélia também rejeita propostas de casamento, algo mais confortável para a condição de moça rica que ela ocupava. Vale a pena mencionar essa semelhança, por mais que a negativa tenha se dado pelos mais distintos motivos para ambas. Uma negativa em especial foi dada para Lísia Soares que tentara fazer uma ponte entre Aurélia e Alfredo Moreira:

Uma noite, no Cassino, a Lísia Soares, que fazia-se íntima com ela, e desejava ardentemente vê-la casada, dirigiu-lhe um gracejo acerca do Alfredo Moreira, rapaz elegante que chegara recentemente da Europa:
É um moço muito distinto - respondeu Aurélia sorrindo -, vale bem como noivo cem contos de réis: mas eu tenho dinheiro para pagar um marido de maior preço, Lísia; não me contento com esse (ALENCAR, 2011, p. 25).

Elizabeth se sentiu extremamente desprezada pela indiferença mostrada por Darcy em seu discurso a Bingley no primeiro encontro do casal:

- Qual? – perguntou ele, voltando-se e detendo um momento a vista em Elizabeth até que, encontrando os seus olhos, desviou os seus e disse, friamente: - É tolerável, mas não tem beleza suficiente para tentar-me. Não estou disposto agora a dar atenção a moças que são desprezadas pelos outros homens. É melhor você voltar ao seu par e se deliciar com os seus sorrisos, pois está perdendo tempo comigo (AUSTEN, 2011a, p. 17).

Essa rejeição de Darcy desencadeou sentimentos diversos em Elizabeth, fio condutor de praticamente todo o romance. Por outro lado, em *Senhora*, o fato que impulsiona as mudanças na heroína também surge de uma atitude que a fez sentir-se desprezada, quando seu amado Seixas a abandona pelos trinta contos de réis oferecidos pelo pai de Adelaide, o Sr. Tavares do Amaral. “Amaral sentou-se ao lado; sem preâmbulos, nem rodeios, à queima roupa, ofereceu-lhe a filha com um dote de trinta contos de réis” (ALENCAR, 2011, p. 131).

Os dois homens da vida das heroínas cometeram ações que as desapontaram profundamente, e essas atitudes fizeram com que elas reagissem de acordo com suas possibilidades, seguindo seus preceitos de mulheres destemidas.

A ironia é uma característica marcante tanto em Elizabeth como em Aurélia, traço que distinguia essas mulheres de suas contemporâneas. Elizabeth costumava rir de coisas

ridículas, por isso ironiza o casamento, por não comungar dos mesmos valores das outras que se casavam de acordo com as conveniências. Na voz de Lizzy, como também era conhecida Elizabeth, Austen faz sua paródia social com a sutileza que lhe era peculiar:

-Mesmo que você me desse quarenta homens iguais para escolher, eu nunca seria tão feliz quanto você! Seria preciso que eu possuísse o seu gênio e sua bondade. Não, não, deixe-me entregue ao meu próprio destino; talvez, se tiver muita sorte, eu encontre um dia um outro Mr. Collins (AUSTEN, 2011a, p. 338).

Em *Senhora*, Aurélia mandou pintar um quadro de Fernando Seixas com sua antiga imagem, antes de deixá-la pelo dote de Adelaide Amaral, como se aquele homem do retrato se mantivesse puro e livre de todo o pecado por tê-la feito sofrer. Ela parece amar a idealização de um homem, aquele que ela mantém no retrato ileso de ser contaminado pela gana do dinheiro que move a sociedade em que eles vivem. E quando ela depara com o Seixas, que agora é seu marido, não mais o reconhece como o amor de sua vida, por isso no fim do romance ele precisa retomar a imagem do Seixas por quem Aurélia um dia verdadeiramente se apaixonou. Esse retrato é colocado nos aposentos de Aurélia para que ela o venere todos os dias. Essa representação representa a adoração que esta sentia por ele, por isso existe também para completar esse cenário de culto ao amado, a representação das luzes da lamparina que estão a iluminar o semblante feliz do marido, como a representação dos santos que são culturalmente cultuados por seus devotos. Assim, Aurélia tinha grande respeito e adoração para com a mais perfeita representação de um amor que se materializava no retrato. Felipe Ribeiro afirma que

É passagem significativa, nesse sentido, a que diz respeito à pintura dos dois retratos de Fernando. Como o pintor, como não poderia deixar de sê-lo nesse quadro de valores, consegue captar com rara felicidade a expressão do Fernando casado e infeliz, Aurélia dedica-se a seduzi-lo durante uns dias. Ele, iludido, recobra a expressão de felicidade que estampava na época em que se apaixonara por ela. O pintor novamente a capta e o quadro expressa a imagem ideal, que correspondia àquela do homem que ela adorava. Tanto é assim que a coloca no vestíbulo de seu quarto de dormir, alumiada por uma lamparina, posição inequívoca, em nossa cultura, da imagem dos santos reverenciados (RIBEIRO, 1996, p. 164).

A imagem do quadro parece encerrar um desejo de Aurélia em ter de volta o mesmo homem que ela conheceu no passado. Enquanto ele não se regenera moralmente, ela o destrata com sua ácida ironia. Uma ironia cheia de ressentimentos e carregada de mágoa para atingir Seixas:

- Que ordenado tem esse seu emprego?
- Quatro contos e oitocentos.
- E precisa disso?
- Preciso.
- Aurélia soltou uma risada argentina, quanto má e venenosa.
- Pois então seja antes meu empregado; asseguro-lhe o acesso.
- Já sou seu marido - respondeu Seixas com uma calma heroica.
- A moça continuou a gorjear o seu riso sarcástico; mas voltou às costas ao marido e afastou-se (ALENCAR, 2011, p. 183).

Em *Orgulho e Preconceito* também acontece uma relação de Elizabeth com uma imagem do Sr. Darcy, mesmo que em situações diferentes. Quando visita a casa dele em Pemberley, conhece a caseira chamada Sra. Reynolds que lhe apresenta a casa, faz grandes elogios ao patrão e, logo em seguida, lhe mostra um quadro dele. Essas declarações elogiosas despertaram a curiosidade de Elizabeth no sentido de conhecer melhor aquele homem por quem ela nutria sentimentos avessos aos que foram expressos até o momento, além de não acreditar que a pessoa descrita pudesse ser o Sr. Darcy que ela conhecia. Nas palavras da Sra. Reynolds:

A felicidade de muitas pessoas dependia dele como irmão, como proprietário e como patrão. Ele tinha o poder de dispensar o prazer e a dor, e a faculdade de praticar em larga escala o bem e o mal. Tudo o que a Sra. Reynolds dissera a seu respeito tinha sido favorável. E diante da tela em que o seu rosto fora retratado e cujos olhos pareciam fitá-la, Elizabeth pensou na admiração do Sr. Darcy por ela própria, com uma gratidão que jamais sentira. Recordou a força daquela afeição e suavizou as expressões com que ele a exteriorizava (AUSTEN, 2011a, p. 241-242).

O retrato de Darcy parece ter tocado Elizabeth de tal maneira, que despertou sentimentos até então desconhecidos, o olhar proveniente do quadro desconstruiu o preconceito que ajudava formar a imagem que ela compunha a respeito dele. Esse acontecimento permitiu que a barreira que parecia existir entre os dois se rompesse gradativamente rumo a um final de conciliação.

Apesar de traços parecidos na concepção das duas heroínas, existem também as distinções, principalmente pela abordagem de seus autores. Jane Austen representa, através de Elizabeth Bennet, uma mulher que prefere o racional ao sentimental, alguém que prefere ouvir o bom senso ao sentimentalismo exacerbado, enquanto Aurélia é extremamente romântica. O fato de Fernando tê-la deixado pelo dote de outra apenas endureceu e mascarou sua personalidade tendenciada ao casamento e a um bom esposo. Isso é marcante nas diversas oscilações emocionais que ela apresenta ao longo do romance, quando deixa escapar toda a sua vontade de viver ao lado de Seixas, porém, por orgulho, ela retorna a se “embrutecer” para não transparecer o que de fato sente

A face, pouco antes risonha e faceira, contraíra-se de repente em uma expressão indefinível de indignação e desprezo. Fernando só reparou nessa mutação quando seus lábios roçavam a fria cútis, cuja pubescência erriçava-se como o pelo áspero do feltro (ALENCAR, 2011, p. 166).

É exatamente nesses momentos em que Aurélia se livra do seu intento de vingança e da ironia para se deixar levar por seus sentimentos e não consegue esconder o quanto deseja Seixas. Alencar descreve minuciosamente encontros em que fica explícito uma tensão sexual entre o casal:

Aurélia cerrara as pálpebras e atirara de novo a cabeça sobre a almofada, com esse delicioso abandono, em que o corpo remite-se depois de um excessivo exercício. Fernando na mesma posição contemplava a formosa mulher, que ele tinha ali, palpitante sob o seu olhar e ao contato do peito onde fervilhavam os frocos de renda do talhe do vestido, aflando ao vivo ofego da respiração (ALENCAR, 2011, p. 233).

Esse aspecto de expressão de uma sensualidade que se apresenta entre os protagonistas de *Senhora* é imediatamente afastado por Aurélia, que teme fraquejar diante de seu desejo reprimido por Seixas. Segundo João Luiz Lafetá,

Pela beleza, mas também pela virtude com que se resguarda, Aurélia atíça o desejo e domina os pretendentes. O próprio Seixas, no cume de sua humilhação, deixa-se arrastar pelo fascínio da mulher, que resiste no entanto até o final. A cena da valsa, evoluindo da inocência à vertigem, assim como o que se segue ao desmaio de Aurélia, têm uma sensualidade tão clara e tão repelida que a analogia com o arquétipo ritual da “tentação” se impõe de imediato (LAFETÁ, 1991, p.09).

É mencionado o termo tentação, exatamente pelo fato de ambos resistirem um ao outro como um obstáculo vencido, que somente será superado no fim do romance com o triunfo do amor santificado.

Aurélia parecia se desdobrar numa dualidade entre o amor e o ódio. Em alguns momentos, era possível reconhecer em sua face reminiscências da pureza de menina apaixonada por Fernando Seixas; já em outras ocasiões, ela fazia questão de demonstrar todo o seu rancor. De acordo com Luiz Lafetá:

Isso pode ser percebido também desde o início, na descrição de Aurélia, cuja face parece conter, potencialmente e ao mesmo tempo, desdém e decepção, provocação e meiguice, ternura e escárnio, amor e desprezo. É um choque entre dois mundos: aquele do desejo, da inocência e do amor, e um outro, ironicamente invertido, da repulsa e da abjeção. O narrador se espanta com o fato, e pergunta como ‘as linhas tão puras e límpidas de Aurélia poderiam ter sua harmonia quebrada pelo ‘riso de uma pungente ironia.’ A explicação é a experiência dolorosa da vida em sociedade,

movida pelo interesse e pelo outro, metal degradado de sua nobreza e transformado em dinheiro, cotação e mercado. (LAFETÁ, 1991, p. 04)

Elizabeth Bennet e Aurélia Camargo, em suas semelhanças e diferenças, sem dúvida marcam a literatura mundial como duas personagens do sexo feminino que se opuseram diante dos ditames da sociedade em que viveram. Ao longo de *Senhora*, Alencar cita suas fontes literárias. Ele menciona, por exemplo, o escritor francês Victor Hugo, de quem teria sido um fervoroso leitor.

Nunca a linguagem, que esse rei da palavra, chamado Victor Hugo, subjuga e maneja como um brioso corcel, prestou-se à mais eloquente expressão do pensamento. É realmente a desfolha da mulher, a despolpa de sua beleza e de sua pessoa, o que a salva impudica faz no meio da sala, em plena luz, aos olhos da turba ávida e curiosa. (ALENCAR, 2011a, p. 254)

Ele também cita Byron e as modas europeias que tomavam conta da sociedade fluminense, o que reafirma o conhecimento de Alencar a respeito de outras literaturas, especialmente a francesa e a inglesa.

Apesar de Aurélia possuir atitudes consideradas transgressoras para sua época, há quem veja nela um teor de submissão no desfecho do romance, quando ela se ajoelha diante de Seixas declarando todo o seu amor. Para Greiciellen Moreira e Cláudia Maia, a transgressão de Aurélia em *Senhora* é mais evidente do que em *Lucíola*, tendo em vista a condição das duas personagens:

A transgressão de Aurélia é, de certo modo, até mais breve e complexa do que a de Lúcia. A prostituta é uma figura claramente transgressora, não sendo necessário grande esforço para se compreender a razão. Contudo, Aurélia não se vende, mantém a decência e o decoro em toda a narrativa e casa-se conforme a sociedade exige. Onde estaria, então, a transgressão? Diferentemente de Lucíola, em *Senhora* a transgressão não é claramente mostrada, excetuando-se o fato de Aurélia ter comprado seu marido, mas vários indícios deixados na textura narrativa permitem que se enxergue o que caracteriza tal personagem como transgressora. (MOREIRA; MAIA, 2010, p. 03)

Aurélia é sentimental, uma idealização de mulher romântica, enquanto Elizabeth Bennet é uma mulher racional, que dispensa sentimentalidades tolas. A submissão de Aurélia no fim do livro vem confirmar o compromisso de José de Alencar com os ideais do Romantismo, por isso é possível que desagrade a alguns leitores pelo percurso final da história, entretanto, pela escola literária à qual o autor se filia, seria impossível não conceber um final como esse. Isso se observa não apenas em *Senhora*, mas em *Lucíola* também, outra obra que compõe a tríade dos romances urbanos de Alencar:

Percebe-se que, ainda que trilhem um caminho transgressor, tanto Lúcia quanto Aurélia assumem uma postura submissa em um determinado ponto da narrativa. Ressalta-se, entretanto, que isso não objetiva apenas chegar-se ao típico “final feliz” romântico, mas possui importante função simbólica. Alencar ao construir essas personagens transgressoras, que rompem com o estereótipo de mulher ideal da época, não se insubordina contra a tradição romântica, mas a corrobora, pois a transgressão/submissão dessas personagens insere-se em seu projeto identitário. (MOREIRA; MAIA, 2010, p. 05).

Apesar de muitos autores afirmarem que a heroína de Alencar em *Senhora* é dotada de liberdade de pensamento com ímpetos de feminismo, acreditamos que é em Fernando Seixas que está o foco do enredo. Aurélia apenas pode ser independente a partir de uma figura masculina de fachada (o tio Lemos), mas também por conquistar sua independência com uma herança. A maioria das heroínas de Jane Austen, não dispunha de uma herança oriunda de lugar nenhum para ajudá-la, como se percebe com Elizabeth. Por outro lado, Aurélia só pode constituir um exercício de poder graças ao dinheiro, sua principal forma de independência. O recurso de Alencar é bem mais romanesco para facilitar o percurso da heroína em *Senhora*, afinal, ela apenas pode se constituir como senhora de si a partir do dinheiro que herda.

Alencar constrói uma heroína que só tem um adversário concreto, que é Seixas, por isso ela pretende se vingar por ter sido abandonada por dinheiro no passado. Sobre a utilização da fortuna de Aurélia para concretizar seus objetivos, Mônica dos Santos faz a seguinte afirmação:

Duas posições opostas se apresentam nesse diálogo e uma delas diz muito sobre a humanidade de Aurélia que afirma ser o casamento uma transação comercial, mas dele se utiliza para (tentar) comprar sua felicidade. Nessa personagem vemos a contradição entre amor e riqueza. A forma que ela resolve o dilema é só se colocando firme e utilizando-se do poder pecuniário para obter o noivo Fernando e, ao mesmo tempo, vingar-se dele pelo abandono no passado (SANTOS, Monica, 2013, p. 61).

Elizabeth tem que enfrentar Darcy primeiramente, depois a própria mãe (caso do Sr. Collins) e até mesmo Lady Catherine de Bourgh. Ao tirar Seixas da negociação com o pai de Adelaide, Aurélia se beneficia, é claro, mas acaba por beneficiar Adelaide. O próprio título da obra já direciona para o aspecto senhorial, de poder e dinheiro, que Aurélia terá na obra ao tornar Fernando seu “escravo”, mesmo sucumbindo diante do amor no fim do romance. Ao colocar um título que alude à personagem, em uma posição de poder, Alencar está dando um passo à frente para marcar o posicionamento e ação femininos. Aurélia conhece muitas coisas além dos afazeres domésticos e das prendas, por exemplo. Elizabeth “administra” uma situação conforme ela vai acontecendo e o resultado positivo é fruto de sua capacidade de

sinceridade e também da capacidade dela e do Sr. Darcy reverem seus conceitos. Por outro lado, Aurélia sofre consequências e, a partir daí, planeja meticulosamente como reverter a situação a seu favor.

Por sua vez, Elizabeth Bennet, que não deseja ver sua amiga degradada (Charlotte Lucas) ao se casar com o Sr. Collins e se recusa compactuar com as exigências da mãe, que deseja vê-la casada. Da mesma forma, ela não se dobra à declaração de amor desastrosa do Sr. Darcy ou às impertinências de Lady Catherine de Bourgh, quanto à maneira como deveria ser educada. Já Aurélia pode ser vista como uma projeção das leitoras da época ao expor um poder do “feminino”, quando assume o papel do masculino, graças ao aspecto da sua ascensão econômica. O melodrama consegue explorar esse filão da vingança constituída a partir de uma nova identidade como acontece em *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas Filho.

2.4.2 Fernando Seixas e Fitzwilliam Darcy

Fernando Seixas é o homem por quem Aurélia se apaixona. Apesar de o romance se chamar *Senhora* e ter grande parte dos estudos acadêmicos voltados para a imagem feminina, supostamente tendo Aurélia como sua protagonista, Fernando é o desencadeador de diversas ações, quando precisa se redimir moralmente e descobrir o verdadeiro amor. Não é Aurélia que sofre todo esse processo de mudança durante o romance todo. Em *Orgulho e Preconceito*, o foco narrativo estabelece Elizabeth Bennet como o epicentro das ações, portanto não há dúvidas de que ela é a protagonista, tendo em vista que é a responsável por promover várias mudanças no Sr. Darcy.

A tomada de consciência de Seixas acontece quando ele se vê humilhado por ter sido comprado por Aurélia e, gradativamente, vai crescendo no desenrolar do romance. Apesar de Alencar ter escrito o livro para um público feminino, Seixas carrega em si grande capacidade de redirecionar os acontecimentos ao longo da história. Isso suscita uma hipótese de que não seja uma mulher a grande protagonista desse romance urbano, mas sim, um homem. Isso se evidencia na quarta e última parte do romance denominada de Resgate, na qual Seixas consegue determinar sua liberdade diante de Aurélia, deixando-a impotente. Com isso a ordem natural do patriarcado é reestabelecida e o homem passa a comandar os destinos do dinheiro e da família:

Fernando não negocia. Ele impõe. Com isso ele assume o papel de senhor, que estava por um deslocamento já estudado, nas mãos de Aurélia. O resgate se dá nos termos dele e ela tudo aceita, sem negociar nada. Agora é a vez de ela comportar-se, tal e como ele, ao longo do que chamava de cativo. Não deixo sem registro as múltiplas possibilidades de significação do termo, principalmente no campo da relação amorosa. É dotado de uma ambiguidade preciosa, com que se manifesta o tempo todo. Impondo sua vontade, ele finalmente se torna o marido e senhor, tal e como a lei e os costumes dele exigiam. Passa a ser o dono, o proprietário e o cidadão do império (RIBEIRO, 1996, p. 191).

O Sr. Darcy se tornou o arquétipo de homem perfeito para uma legião de leitoras da obra *Orgulho e Preconceito*. Jovem, bonito e dono de uma grande fortuna:

Mas o amigo, Mr. Darcy, atraiu desde logo a atenção da sala, pela sua estatura, elegância, traços regulares e nobre atitude e também pela notícia que circulou, cinco minutos depois de sua entrada, de que possuía um rendimento de dez mil libras por ano. Os cavalheiros declararam que ele era uma bela figura de homem, as senhoras foram de opinião de que era muito mais elegante do que Mr. Bingley (AUSTEN, 2011a, p. 16).

Essa primeira impressão que tiveram de Darcy não durou muito, logo as pessoas perceberam que ele tinha reservas em se envolver com pessoas de classe social inferior:

Todos o olharam com grande admiração durante metade do baile, até que finalmente a sua atitude provocou um certo desapontamento que alterou a sua maré de popularidade, pois descobriram que era orgulhoso, permanecia afastado do seu grupo e parecia impossível de contentar (AUSTEN, 2011a, p. 16).

Depois disso, a figura de Darcy se tornou extremamente antipatizada, a ponto de todos não o desejarem por perto. Lajosy Silva afirma que

Darcy parece indiferente aos códigos de etiqueta, quando se vê obrigado a interagir com pessoas de inferioridade social, vulgares e ruidosos como os Bennet. Mais uma vez, os diálogos de Darcy são econômicos e diretos no ponto exato para expressar seus pensamentos e valores. Deve existir, nessa resistência ao comum e ordinário, um certo fascínio tão vivaz em Darcy por mulheres independentes como Elizabeth Bennet, mesmo que provoquem e zombem da sua arrogância (SILVA, 2014, p. 70).

Ao contrário de Darcy, Fernando não possuía uma fortuna, mas se comportava bem ao estilo de um cavalheiro inglês. Frequentava grandes bailes, vestia-se bem e tinha boas maneiras.

Seixas era homem honesto; mas ao atrito da secretaria e ao calor das salas, sua honestidade havia tomado essa têmpera flexível de cera que se molda às fantasias da vaidade e aos reclamos da ambição.

Era incapaz de apropriar-se do alheio, ou de praticar um abuso de confiança; mas professava a moral fácil e cômoda, tão cultivada atualmente em nossa sociedade (ALENCAR, 2011, p. 72).

Utilizava-se do esforço das irmãs e da mãe para continuar apresentável socialmente e, assim, conseguir um bom casamento que o ajudasse a manter todo seu alto padrão de vida. A maneira como Seixas se apresentava na sociedade não condizia com a realidade com a qual sua família se deparava todos os dias, além de sua modesta residência, que não era nenhuma mansão. Os móveis eram obsoletos e desgastados, mas era preciso manter as aparências:

A mobília da sala consistia em sofá, seis cadeiras e dois consolos de jacarandá, que já não conservavam o menor vestígio de verniz. O papel da parede de branco passara a amarelo e percebia-se que em alguns pontos já havia sofrido hábeis remendos. O gabinete oferecia a mesma aparência. O papel que fora primitivamente azul tomara a cor de folha seca (ALENCAR, 2011, p. 46).

Seixas, apesar de pobre, tinha uma alma refinada, acostumado com o que há de bom e melhor no mundo, além de procurar nas mulheres as qualidades de requinte e elegância.

Seixas era uma natureza aristocrática, embora acerca da política tivesse a balda de alardear uns ouropéis de liberalismo. Admitia a beleza rústica e plebeia, como uma convenção artística; mas a verdadeira formosura, a suprema graça feminina, a humanação do amor, essa, ele só a compreendia na mulher a quem cingia a auréola da elegância (ALENCAR, 2011, p. 120).

A exemplo de Seixas, o Sr. Darcy também aprecia mulheres que sejam dotadas de características que as tornem elegantes para a visão da época, além de prendadas. Uma mulher tinha que ser exímia pianista, cantora, além de executar dons artísticos como o do desenho, da dança e o expressar de boas maneiras nas relações sociais. Darcy ratifica essa sua predileção nas palavras da Srta. Bingley:

Uma mulher deve conhecer bem a música, deve saber cantar, desenhar, dançar e falar as línguas modernas a fim de merecer esse qualificativo, e, além disso, para não o merecer senão pela metade, é preciso que possua um certo quê em sua maneira de andar, o tom da voz e no modelo de exprimir-se (AUSTEN, 2011a, p. 44).

Devido ao espírito requintado dos dois cavalheiros, seus gostos quanto à mulher ideal tinham que estar necessariamente ligados ao polimento de sua educação. Darcy e Seixas destoam na maneira de se portar em seus relacionamentos. Seixas é mais comunicativo, até pela força da sua profissão de jornalista, enquanto Darcy é econômico nas palavras, um dos motivos de ter sido considerado orgulhoso.

Darcy justifica a Elizabeth o motivo pelo qual passa a ideia de ser uma pessoa orgulhosa e de atitudes de segregação social. Essa mudança de atitude foi bastante motivada pela admiração que a personalidade forte e a inteligência de Elizabeth causaram nele. É por causa da heroína que ele se reconstrói no romance, despidendo-se de toda arrogância e falta de amabilidade que pareciam inerentes à sua personalidade preconceituosa. Darcy atribui sua conduta inadequada à educação que recebeu de seus pais:

Infelizmente, sendo durante muito tempo único filho, e mais tarde único filho homem, fui mimado pelos meus pais e, embora eles fossem bons, meu pai sobretudo, que era a benevolência em pessoa, permitiram, encorajaram e quase me ensinaram a ser egoísta e tirânico, a pensar apenas nas pessoas da família e desprezar todos os outros e a pensar com desprezo no bom senso e valor das outras pessoas, comparados com os meus. Assim fui eu dos oito aos vinte anos. E se não fosse a minha querida Elizabeth, talvez ainda não me tivesse mudado (AUSTEN, 2011a, p. 356).

Percebe-se, na fala de Darcy, que Elizabeth foi sua grande libertadora. Foi preciso sentir-se humilhado por ela para repensar todas as suas atitudes. Ele dá o braço a torcer e se casa com ela revelando um aprendizado moral no fim de *Orgulho e Preconceito*, como confirma Armstrong:

Com esse reconhecimento, Darcy volta a contextualizar os sinais de posição social (que tanto haviam chocado Elizabeth em Pemberley) no interior da tradição que, originariamente, havia dado sentido a tais distinções de status. Mas, com a afirmativa seguinte, Darcy confere um novo valor moral às divisões tradicionais de classe, com uma explicação econômica que toma Elizabeth como fonte de um valor agregado (ARMSTRONG, 2009, p. 351).

Com isso, Darcy confirma a lição moral que recebeu de Elizabeth, expandindo esse ensinamento através do romance.

O próprio romance prepara essa verdade, pois coloca em causa os fundamentos da superioridade de classe e, ao mesmo tempo, ensina ao leitor a lição que Darcy aprendeu com Elizabeth: saber transformar os meros sinais exteriores de status naqueles princípios sociais antiegoístas que o romance associa ao controle do desejo sexual e, portanto, à moral burguesa (ARMSTRONG, 2009, p. 351).

Se o casal protagonista de *Senhora*, Fernando Seixas e Aurélia Camargo, vive sob uma atmosfera de desejo em *Orgulho e Preconceito*, Darcy e Elizabeth Bennet demonstram um afeto que se apresenta através de pequenos gestos, sem nenhuma manifestação explícita de suas vontades. Para Lajosy Silva “Darcy também não rompe em sentimentalismos [...]. O

amor aqui é verbal, sem cair na obviedade, econômico e silencioso, insinuando-se a partir de olhares, cartas e demais sutilezas” (SILVA, 2014, p. 46).

Por outro lado, percebe-se em Seixas o homem que reconhece sua inferioridade moral, mesmo que para a sociedade da época ele não tenha cometido erro ao trocar Aurélia por Adelaide:

Para o leão fluminense, mentir a uma senhora, insinuar-lhe uma esperança de casamento, trair um amigo, seduzir-lhe a mulher, eram passes de um jogo social, permitidos pelo código da vida elegante. A moral inventada para uso dos colégios nada tinha que ver com as distrações da gente do tom (ALENCAR, 2011, p. 129).

Seixas, por ser um homem elegante, poderia ter se resignado com relação ao rompimento com Aurélia, mas dentro dele havia a necessidade de sair daquela situação humilhante em que se encontrava, além de ser influenciado pelos valores burgueses, de acordo com Moreira e Maia:

O casamento com Aurélia provoca em Seixas uma transformação profunda em sua constituição moral. Após ter sido vilipendiado, renovam-se sua honra e moral, que estavam embotadas devido aos costumes de uma sociedade de aparências e prazeres. Seixas é resgatado da sociedade corrompida (MOREIRA; MAIA, 2010, p. 238).

Quando Seixas incorpora os valores do ideal burguês que estão alicerçados no trabalho e no ato de poupar, além da preservação dos valores morais, faz-se necessário que ele devolva o dinheiro referente à sua compra e conquiste dignamente a sua liberdade. Aurélia nota toda essa mudança de comportamento, pois Fernando dispensa todas as regalias inerentes à posição de esposo de uma milionária, como o uso de carros. Por ter sido moldado pela moral burguesa, Seixas toma a atitude de reaver sua honra e dignidade, devolvendo o valor do dote a Aurélia:

A quantia que me faltava há 11 meses, na noite de seu casamento, eu a possuo finalmente. Tenho-a comigo; trago-a aqui nesta carteira, e com ela venho negociar o meu resgate. Essas palavras romperam dos lábios de Seixas com uma impetuosidade que ele dificilmente pôde conter. Como se elas lhe desoprimissem o peito de um peso grande, respirou vivamente, apertando com movimento sôfrego a carteira que tirara do bolso (ALENCAR, 2011, p. 286-287).

Com isso, Seixas desfere o golpe final em Aurélia, deixando-a totalmente atônita diante daquela atitude que o isentava de ser um interesseiro. Aurélia reconhece nesse ato que ele a ama de verdade e não vê outra maneira de segurá-lo, senão prostrar-se a seus pés jurando o amor que nunca deixara de sentir. Como foi mencionado anteriormente, são as ações de

Seixas que redimensionam o caminho do romance. Quando se pensa que Aurélia manipula tudo de acordo com sua vontade, ele toma as rédeas e reescreve os fatos, restando a ela tão somente fazer o que sempre foi seu maior desejo: declarar-se e se entregar por completo ao amado. Quando Seixas consegue sua liberdade, promove simbolicamente a morte da senhora, tendo em vista que Aurélia deixa de ter os poderes concentrados em suas mãos e passa a ocupar a condição de esposa, restrita aos afazeres domésticos, dedicação à família e ao marido:

Assim, entende-se porque Fernando possa afirmar que a riqueza de Aurélia afasta-os para sempre. Ela, para conquistar a sua redenção, necessita, pois, retirar-se definitivamente da esfera pública e retornar ao cenário que naturalmente era o seu: o espaço do lar e a situação de esposa. Isto significa, em outros termos, abdicar da propriedade e posse do capital.

E ela o compreende muitíssimo bem. Dela parte a proposta jurídica redentora: desde o casamento instituíra Fernando como seu herdeiro universal.

Há aí muito de ingenuidade e uma dose espantosa de humor negro, habilmente disfarçado. Para que Fernando assumisse a fortuna como sua, era necessário que Aurélia morresse. E ela efetivamente morre. Morre a Senhora, para que nasça a esposa (RIBEIRO, 1996, p. 197).

A renúncia da própria fortuna em favor de Seixas representa a submissão feminina, comum aos valores da sociedade dominante.

Em *Orgulho e Preconceito*, à medida que Darcy é conduzido por Elizabeth a perceber que suas atitudes afastam as pessoas, ele implementa um ato de generosidade, patrocinando o casamento de Lydia e Wickham, salvando a honra da família Bennet que seria manchada pela fuga da moça com o militar. A mudança ocorrida em Darcy é motivada por Elizabeth, a exemplo de tudo no romance, que se concentra nela e é filtrado a partir do ponto de vista dela.

2.4.3 Fernando Seixas e George Wickham

George Wickham faz parte do regimento, cujos oficiais encantam as irmãs Lydia e Kitty Bennet, além de todas as outras moças dessa faixa etária na região. Nem mesmo a heroína de *Orgulho e Preconceito* conseguiu deixar de notar as qualidades de Wickham, que faziam dele o mais encantador entre todos:

Mr. Wickham era um felizardo para quem se dirigiam quase todos os olhares femininos, e Elizabeth foi a feliz eleita perto da qual se sentou. E o rapaz se pôs imediatamente a conversar da maneira mais agradável, embora o assunto se limitasse apenas à noite chuvosa que fazia, e à probabilidade de uma estação

chuvosa. Elizabeth sentiu que o assunto mais banal podia tornar-se interessante graças à arte do narrador (AUSTEN, 2011a, p. 80).

Wickham tem participação muito importante no romance por dois aspectos: primeiro por corroborar no pensamento de Elizabeth uma imagem negativa a respeito do Sr. Darcy, aumentando sua antipatia por ele, acrescida agora de grande indignação, tendo em vista que as palavras do militar faziam com que ela sentisse que estava diante de uma vítima de Darcy. De acordo com Wickham, Darcy teria se negado a cumprir um desejo de seu pai, que era de dar a Wickham uma posição no alto clero. Outra participação crucial no romance foi o fato de ele ter fugido com Lydia Bennet, atitude que rendeu diversas páginas de tensão até o feliz desfecho. De acordo com Lajosy Silva, esta personagem apresenta diversas facetas quando:

Há também a ‘versatilidade de papéis’ interpretados pelo volúvel George Wickham que se desdobra em vários homens (do cortês sensato e incompreendido até o oportunista e interesseiro no final), sem nunca se encontrar, de estudante de Direito a clérigo até se tornar um soldado em *Orgulho e Preconceito* (SILVA, 2014, p. 101).

Existem algumas coincidências entre Seixas e Wickham. O primeiro era oficial e o segundo já gozava da patente de segundo oficial. Os dois eram bem afeiçoados e tinham o dom da palavra. Para manter o alto padrão de roupas, perfumes, chapéus e outras coisas caras para se exibir como rico na alta sociedade fluminense, Seixas vivia no limite com suas finanças, restando-lhe apenas a opção de um casamento que pudesse lhe render dividendos financeiros para continuar suas ostentações:

Frequentando assiduamente e com algum brilho a sociedade, adquirindo relações, e cultivando a amizade de pessoas influentes que o acolhiam com distinção, era natural que ele Seixas fizesse uma bonita carreira. Poderia de um momento para o outro arranjar um casamento vantajoso, como tinham conseguido muitos que não estavam em tão favoráveis condições. Não era difícil também que de repente se lhe abrisse essa estrada real da ambição, que se chama política (ALENCAR, 2011, p. 59).

Por outro lado, Wickham também fazia grandes extravagâncias. Chegou a trocar sua futura posição no clero por dinheiro, gastando toda a quantia e posteriormente ficando desprovido economicamente mais uma vez. Ele também procurava por um casamento que lhe rendesse um dote considerável que mantivesse todas as suas imprudências. A irmã de Darcy foi seduzida e por pouco não fugiu com ele. O dote de Georgiana, irmã de Darcy, era de trinta mil libras (AUSTEN, 2011a, p. 199). A exemplo de Lydia, Georgiana também tinha quinze anos.

Outro exemplo de que Wickham estava à procura de alguém que lhe proporcionasse um dote considerável foi seu súbito interesse pela Srta. King. Ela era pobre e tinha acabado de ficar rica após a morte do avô que deixara como herança uma fortuna de dez mil libras. A senhora Gardner alerta Elizabeth sobre a deselegância de Wickham em abordar a recém-milionária:

- Mas Wickham não lhe deu a menor atenção, até que a morte do avô a tornou herdeira da sua fortuna.
- Não, nada mais natural. Se não lhe era permitido conquistar minha afeição porque eu não tinha dinheiro, por que iria ele fazer a corte a uma moça de quem não gostava e que era igualmente pobre?
- Mas parece pouco delicado da parte dele ter-se lançado a isto tão pouco tempo depois de lhe ter feito a corte (AUSTEN, 2011, p. 154).

Antes de Seixas ser totalmente tomado pelos valores da moral burguesa, em muito se assemelhava com George Wickham. Era um conquistador, pronto para seduzir e ludibriar de acordo com suas conveniências. A pergunta que se faz sobre Wickham está relacionada à sua fuga com Lydia. Se ele era tão interesseiro, por que fugiu com uma moça que, ao contrário de Georgiana não tinha nenhum dote de dez mil libras?

As dívidas deixadas por ele podem ser uma das respostas, além de reconhecer em Lydia alguém totalmente inconsequente, capaz de uma fuga sem compromisso matrimonial, mas tão somente para exercitar o senso de imprudência de ambos

No estado precário das suas finanças, o casal tinha um motivo poderoso para a sua reclusão, além do medo que Wickham tinha de ser descoberto pelos parentes de Lydia. Haviam sabido que ele tinha deixado grandes dívidas no jogo; o coronel Forster acreditava que seria preciso mais de mil libras para cobrir todas as despesas que o oficial deixara em Brighton (AUSTEN, 2011, p. 287).

Apesar de Seixas frequentar os grandes eventos sociais e manter boa reputação, qualidades muito caras nessa sociedade descrita em *Senhora*, ainda lhe faltava acertar um casamento que lhe trouxesse dividendos financeiros, já que ele desfrutava de coisas requintadas e tinha boa formação intelectual. Felipe Ribeiro confirma que

Ele era pobre também, mas simulava, pelo vestir, pela frequência às altas-rodas, pela presença ativa na imprensa, uma situação de moço rico. E, como, nesse meio, a aparência era tudo, ele era visto e aceito na alta-roda como um par, ainda que fosse, por sua situação e por sua posição de classe, absolutamente ímpar. O fato de haver estudado Direito, mesmo sem chegar ao diploma, já o qualificava naquela sociedade inculta, como candidato à ascensão social. Este é o desequilíbrio capaz de transformá-lo em um ser socialmente superior a Aurélia. Mas a sua carreira só se faria completa se conseguisse, via um bom casamento, ascender de fato e de direito ao topo da pirâmide social (RIBEIRO, 1996, p. 163).

O tema do casamento por interesse é recorrente nas obras de Austen. Em *Razão e Sensibilidade*, seu primeiro romance lançado em 1811, ela apresenta a personagem John Willoughby que tem um comportamento parecido com o de Fernando Seixas em *Senhora*. Willoughby inicialmente parece se interessar por Marianne Dashwood, fazendo visitas constantes a ela, porém resolve viajar deixando-a por causa de um casamento que lhe traria bons dividendos financeiros, em detrimento de uma relação que lhe traria apenas sentimento e poesia. A Srta Grey possuía um dote de cinquenta mil libras.

Lajosy Silva confirma a recorrência da temática dos matrimônios por conveniência nos romances de Austen, ao afirmar que:

A questão aqui a ser levantada é a importância do casamento como alicerce da Revolução Burguesa. Independente de ter se casado ou não, Jane Austen permitiu que todas suas heroínas se casassem no final dos seus romances. Na maioria das vezes, há um preço a ser pago – como uma moeda de troca – quando o aprendizado ou uma compreensão amarga do mundo parece ser a passagem para essas personagens confrontadas com os preconceitos de classe e suas limitações sociais, mulheres fadadas ao anonimato, graças ao aparente aspecto decorativo como esposas e mães. [...] O final feliz das personagens parece depender de uma aceitação final de que certos questionamentos – os casamentos por conveniência, a hipocrisia e a estreiteza de pensamento – acabam por desaguar no lugar comum da vida doméstica, quando a constituição familiar é o objetivo final para a realização da burguesia (SILVA, 2014, p. 78).

De acordo com o exposto, é possível constatar que tanto *Orgulho e Preconceito* como *Senhora*, atendem a esse objetivo traçado pela moral burguesa, tendo o casamento como destino para suas heroínas. No caso de *Orgulho e Preconceito*, o momento histórico descreve uma Inglaterra que estava passando por diversas transformações sociais que são notadas nas atitudes de algumas personagens como Caroline Bingley, que não aceita um casamento entre pessoas de classes sociais diferentes, quando tenta apagar a admiração de Darcy por Elizabeth, assim como existe uma forte representatividade no casamento dos dois, reafirmando aquilo que os aristocratas tanto temiam. Para Lajosy Silva

As transformações sociais que *Orgulho e Preconceito* reafirmam: a união entre o Sr. Darcy, o orgulhoso aristocrata e a provinciana burguesa Elizabeth Bennet, caminha para a realização de um desejo contrário às vontades quem vê uma poluição social a contaminar essa Inglaterra imponente, rica e nobre, sendo Pemberley, um símbolo perfeito da ostentação e da riqueza, uma economia e nação em ascensão constante (SILVA, 2014, p. 68).

Outro aspecto importante na composição de *Orgulho e Preconceito* é a teatralidade presente nos diálogos das personagens. Esse estilo de texto dá uma incrível vitalidade e

ecletismo às ações do romance que se desenrola com uma grande quantidade de pessoas e seus pronomes de tratamento. Caso um leitor desatento se depare com esta obra, corre o risco de perder o foco da leitura diante de tantos senhores, senhoras e senhoritas que compõem o enredo. Segundo Lajosy Silva,

O jogo de impressões tem sido um dos pontos altos de *Orgulho e Preconceito* a ponto de reconhecermos a estrutura de uma peça de teatro, com seus inúmeros diálogos e quiproquós, pois parece ser o romance mais teatral de Jane Austen. Sua popularidade também se deve a esse aspecto, uma vez que as personagens são mais enérgicas, ativas, movimentando-se de um espaço para outro com mais frequência, quando comparado a outros romances. O Sr. Darcy, Bingley e sua trupe viajam para Londres e Pemberley; Jane faz o mesmo na esperança de encontrar Bingley na capital; Elizabeth visita Charlotte em sua nova casa e depois viaja mais para o norte da Inglaterra, onde conhece a mítica Pemberley, a casa do seu orgulhoso admirador. Existe também a movimentação da milícia, acampada em Meryton, provocando o alvoroço nas Bennet mais novas, Lydia e Kitty. É importante mencionar as entradas e saídas do Sr. Collins, os bailes e possibilidades de interação das personagens que fornecem uma sequência de pequenos incidentes alinhavados o suficiente para entreter o leitor do início ao fim (SILVA, 2014, p. 64).

Vale lembrar que as divisões de *Senhora* também sugerem uma peça teatral, reforçando ainda mais os aspectos em que os dois romances comparados se assemelham.

As obras parecem mesmo dialogar com situações e personagens semelhantes, cada uma com sua maneira de descrever as sociedades de suas épocas.

CAPÍTULO III – LITERATURA E CINEMA

Neste capítulo, fazemos uma análise do romance *Orgulho e Preconceito* e do filme de Joe Wright, de 2005; da mesma forma analisamos o romance *Senhora* e o filme de Geraldo Vietri, inspirado na obra de Alencar, lançado em 1976. O objetivo dessas análises é esclarecer a especificidade da linguagem literária e da linguagem cinematográfica, mostrando que o cinema não precisa ser necessariamente fidedigno ao livro, mas que se trata de uma releitura do enredo do romance, contando com todo um esforço coletivo que se concentrará na nova proposta de narrativa.

A transposição de *Senhora* para o cinema não repercutiu em sucesso, assim como não rendeu outras versões cinematográficas para esta obra, sendo esta, até hoje, a única apresentada, ao contrário de Jane Austen, que teve seus romances adaptados para o cinema com grande repercussão positiva, tanto de bilheteria quanto de crítica. O êxito alcançado pelas representações fílmicas foi um forte aliado para propagar a obra da escritora que, aos poucos, foi se tornando alvo favorito dos roteiristas. Lajosy Silva afirma que

Não foi a academia que descobriu Jane Austen, mas um grupo de leitores silenciosos que cultivaram seu nome desde sua morte, com reedições modestas de sua obra até o início do século XX. A partir da metade desse século, contudo, surgiu o cinema e a TV, então, a prosadora astuta e ferina conseguiu um espaço considerável, graças à habilidade de roteiristas de reconhecer em suas obras um escopo perfeito para adaptações cinematográficas e televisivas. Acrescentariam, é importante dizer, elementos mais açucarados e românticos. Dariam rosto aos seus personagens masculinos, transformando-os em arquétipos idealizados de homens galantes a seduzir suas leitoras (SILVA, 2014, p. 11).

A atemporalidade da obra austeniana chama a atenção da escritora Genilda Azerêdo ao fazer a seguinte afirmação:

Trata-se de uma autora com uma incursão insistente e permanente na cena não apenas literária, mas cultural, sobretudo por conta da força visual e argumentativa que suas histórias e personagens oferecem. A recorrência das adaptações de sua obra deu origem ao fenômeno designado como “Austenmania”. Aprendemos com Foucault (1996) que não são todos os discursos que proliferam ou assumem visibilidade. Por que as narrativas que Austen contou aos seus leitores, no final do século XVIII, no interior da Inglaterra pré-industrial, continuam vigorosas em sua potência de ser recontada, repetida, variada, adaptada? Afinal, o que habita seus livros que constitui esse apelo constante aos leitores, roteiristas e cineastas contemporâneos? (AZERÊDO, 2013, p. 15-16)

A autora afirma que o processo de adaptar consiste em um diálogo entre linguagens e temporalidades, questões culturais e ideológicas capazes de abrir novos horizontes de

possibilidades para reinterpretar o perfil das personagens descritas nos livros, sem perder de vista a proposta original de Austen, ao dotar suas protagonistas com subversividade e espírito contestador (AZERÊDO, 2013, p. 38).

O desconhecimento das bases teóricas que sustentam uma releitura cinematográfica a partir de um romance culmina em muitas oportunidades de o espectador sair decepcionado do cinema, quando este já leu a obra adaptada e percebe que o roteirista omitiu fatos e personagens que compõem o livro. André Bazin acredita que

É um absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia (BAZIN, 1991, p. 93).

Antes de se compreender o que hoje conhecemos por diálogo entre as diversas manifestações artísticas que existem, o cinema era cobrado a seguir certa fidelidade ao texto fonte. Ismail Xavier assegura que

No entanto, nas últimas décadas tal cobrança perdeu terreno, pois há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou-se a privilegiar a ideia do “diálogo” para pensar a criação das obras, adaptações ou não. O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura (XAVIER, 2003, p. 61).

Com isso, os cineastas ganham liberdade para recriar seus roteiros, sendo possível dar mais atenção a fatos e personagens que porventura o livro não tenha dado grande relevância. Isso é comum nas adaptações de obras literárias para o cinema. É possível notar em diversos filmes que seguiram determinadas escolhas levando em consideração os recursos que as câmeras proporcionam além de moldar trilhas e acontecimentos ao gosto do espectador contemporâneo. Xavier destaca que

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER, 2003, p. 62).

O filme deve ser visto com a perspectiva de uma nova narrativa, em que pese todos os recursos que o cinema poderá dispor para dar vida ao texto literário, desde a escolha do elenco que será responsável por eternizar personagens que estão apenas no imaginário do público leitor, até a concretização dos cenários. A trilha sonora também faz parte do conjunto das escolhas que devem ser criteriosas para que não sejam gratuitas, pois a música é um recurso indispensável para dialogar com os dramas pessoais vividos durante a trama, bem como afirmar algum aspecto que se queira enfatizar na personalidade de cada personagem. Para Xavier é preciso entender a seguinte afirmação:

O lema deve ser ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada.

Essa é uma observação de princípio que se deve ter em conta ao discutir o problema da adaptação ou julgar um caso particular (XAVIER, 2003, p. 62).

Kathryn Sutherland, especialista em Jane Austen no cinema, afirma que a realidade fílmica é visual, ou seja, os filmes que vemos uma vez lidos são vistos como “limitados” pelo ato de ver, porém o olhar para o cinema é determinante em sua arte de interpretar (SUTHERLAND, 2011, p. 215). Caberia ao cineasta fazer as escolhas que abrangem desde o figurino até suprir detalhes na edição de um filme. Existiria, a partir dessa análise, uma diferença entre o espectador que já espera ver um filme de acordo com sua leitura prévia do material de origem (romance, no caso) e o filme (releitura). O espectador não leitor estaria livre para analisar o filme, sem a interferência do romance. Pode gostar ou não, mas estaria mais ligado à linguagem cinematográfica, em contraponto com o espectador-leitor, já “contaminado” pela leitura prévia, nem sempre desvinculado do material original.

Para Robert Stam,

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p. 20).

O autor não considera que o cinema deva ser um simples reproduzidor daquilo que o livro preconiza, mas que é preciso ter liberdade para fazer as adequações necessárias.

De acordo com Robert Stam (2008), se na adaptação cinematográfica não for mantida a fidelidade em relação ao texto original, o espectador pode sair do cinema com certa decepção. Stam ratifica que assim “o espectador não consegue captar aquilo que entendemos

ser a narrativa, a temática e características estéticas fundamentais em sua fonte literária” (STAM, 2008, p. 20). É preciso reiterar que o espectador-leitor já leu o livro antes de assistir ao filme, fato que acentua a busca por uma leitura e representação imagética da obra que siga o romance literalmente, enquanto o espectador comum pode gostar do filme sem se ater a esse detalhe, pois ele não leu a obra literária ou talvez a procure, porque gostou do filme. A partir da compreensão de que existe o texto literário, em que um escritor em sua individualidade concebe uma história, e o texto fílmico, em que uma equipe formada desde um roteirista até os editores de imagens reescrevem uma nova possibilidade de narrativa, será possível assistir a uma adaptação sem esperar a fidelidade, mas respeitar a especificidade da recriação cinematográfica.

3.1 ORGULHO E PRECONCEITO: ROMANCE VERSUS FILME

Esta análise pretende fazer um estudo comparativo entre o romance *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen (1775-1817) e o filme homônimo de 2005, levando em consideração as escolhas feitas pela roteirista Deborah Moggach e as do diretor Joe Wright para a adaptação fílmica dessa obra. Discutiremos sobre as ênfases e mudanças dadas ao filme, as mudanças ocorridas para a adequação da arte cinematográfica e comparações de algumas cenas com passagens do livro.

Joe Wright nasceu na Inglaterra em 25 de agosto de 1972. Seu contato com a arte aconteceu desde cedo envolvido no teatro de fantoches de seus pais. Para aprimorar os conhecimentos, Wright teve aulas na Anna Scher Theatre School. Participou de forma profissional de algumas produções teatrais e televisivas. Foi com a direção da adaptação do livro homônimo da escritora inglesa Jane Austen e de *Reparação*, de Ian McEwan, que ele alcançou grande reconhecimento do público e da crítica. A adaptação com a direção de Wright tinha o grande desafio de mais uma vez transpor para o cinema a consagrada obra de Austen.

Para um leitor menos atento aos livros de Jane Austen, eles parecem tratar de situações românticas com temas simplórios como a procura pelo amor perfeito e o casamento, mas, na verdade, por trás dessa aparente superficialidade, seus romances abordam situações pontuais de maneira sutil e inteligente, fazendo duras críticas à sociedade patriarcal de sua época. Jane Austen é uma das maiores escritoras em língua inglesa, fato que se comprova com os estudos constantes desde o início do século XX, além das inúmeras adaptações cinematográficas e para a TV de seus romances. Suas obras são permeadas de sutil ironia em

uma descrição perfeita da sociedade inglesa de seu tempo. O romance, *Orgulho e Preconceito*, publicado em 1813, tema desse estudo, já foi diversas vezes adaptado para o cinema e séries de televisão.

A adaptação de maior sucesso para o cinema foi veiculada em 2005, com direção de Joe Wright e atuações de Keyra Knightley, como Elizabeth Bennet, e Mathew MacFadyen interpretando o Sr. Darcy, um arquétipo de homem ideal para muitas leitoras que acompanham o romance e assistiram ao filme. O filme foi indicado ao Oscar de 2006 nas categorias de melhor atriz, direção de arte, figurino e trilha sonora. Os livros de Austen ganham várias versões pelo fato de garantirem excelente retorno financeiro no que diz respeito à bilheteria. Há, ainda, a versão da TV inglesa BBC, uma minissérie de 1995, também filmada como película. Como filme, existe uma versão de 1940. Como série, houve uma adaptação de 1979 promovida pela BBC/ A&E (AZERÊDO, 2013, p. 47), embora o foco para o momento seja o filme de Joe Wright.

Em seu artigo, “Jane Austen on Screen”, Kathryn Sutherland já nos chama a atenção para um detalhe da prosa da autora inglesa que teria um apelo visual, visto que é uma prosa ligada ao Realismo, reunindo uma problemática apontada pela narrativa (traduzida pelo roteiro do filme) e a visualização dessa problemática (op. cit. p. 216). Em *Orgulho e Preconceito*, Jane Austen trabalha com a questão da suspeita sobre o que vemos, pois uma das questões apontadas pelo romance é o jogo criado pelas primeiras impressões. Joe Wright busca recriar esse jogo, quando sua câmera passeia pela propriedade dos Bennet e mostra o alvoroço causado pela chegada de Bingley, ainda um personagem elíptico, assim como está descrito logo no primeiro parágrafo do romance, com a famosa citação de que todo homem solteiro e bem-sucedido estaria precisando de uma esposa. Logo depois, a câmera abre-se para um baile festivo de Meryton ao som de uma quadrilha, em que as personagens dançam e sofrem uma interrupção abrupta com a chegada dos irmãos Charles e Caroline Bingley e o misterioso e orgulhoso Sr. Fitzwilliam Darcy.

A música de Dário Marianelli se chama Meryton, cujo aspecto metonímico é sintetizar o próprio vilarejo homônimo, pessoas simples, rústicas, desprovidas de etiquetas, em contraponto com a aparição dos Bingley e Darcy. O choque inicial é preciso, quando eles abrem passagem para esses aristocratas adentrarem na sala para, logo depois, reiniciarem a dança de onde haviam parado.

Portanto, Joe Wright já recria a primeira impressão causada pelos visitantes: admiração, curiosidade e julgamentos. Como no romance, Charles Bingley é simpático e atencioso, enquanto Fitzwilliam Darcy é orgulhoso, antissocial e arrogante. Há um plano

fechado no rosto das personagens, assim como na famosa cena em que Darcy rejeita Elizabeth Bennet pela primeira vez ao chamar sua beleza de “tolerável”, incapaz de atraí-lo para uma dança.

De acordo com as teorias que sustentam o ato de recriar ou da adaptação, é preciso considerar a questão do período histórico em que o livro foi lançado e o da produção do filme, além do ideológico contido nas entrelinhas da obra. No caso de *Orgulho e Preconceito*, Jane Austen exterioriza com sutileza uma crítica à sociedade da época, principalmente no que diz respeito aos casamentos arranjados e à condição de subserviência da mulher.

No filme, Joe Wright, apesar de manter a essência da proposta austeniana, fez escolhas pertinentes para a manifestação cinematográfica em detrimento do romance, porém, levando em consideração o público dos dias atuais e sua boa receptividade para com a obra, opta por agilizar mais a história, através da supressão de personagens e diálogos. Wright enfatiza uma ambientação mais romântica e de contrastes dramáticos para acentuar o que já seria teatral e de apelo dramático do próprio romance de Austen. As diferenças de classes sociais também são abordadas no filme de Wright, utilizando-se dos recursos que o cinema permite para acentuar uma temática que não foge ao arguto olhar da autora. Para Kinoshita,

Joe Wright retrata na cena do baile em Meryton um divertimento próprio da classe dos participantes. O salão abarrotado de pessoas suadas [...], vestidas em tons escuros, música agitada, apresenta o lado simples da classe média. O contraste com o baile posterior em Netherfield é marcante: espaços amplos, danças com poucos pares vestidos com roupas claras ao som de música lenta. A diferenciação de classe no filme, portanto, é feita por meio de imagens e sons (KINOSHITA, 2012, p. 109).

Randal Johnson afirma que, “num sentido amplo de um conjunto de valores de um dado grupo de pessoas num dado ponto da história, incluem ideias religiosas, políticas, morais, visão de mundo, atitudes, maneiras de pensar e de colocar problemas” (JOHNSON, 1982, p. 35-36). O romance abarcaria esses elementos que talvez não pudessem ser totalmente representados em sua totalidade em um filme, devido a questões como tempo, espaço e a capacidade de um roteiro ao sintetizar a leitura de um romance ultrapassar o tempo de projeção de um filme. A própria palavra adaptação já carregaria também um aspecto pejorativo, ou até mesmo a famosa expressão baseada em fatos reais, já que seria natural do gênero ficção “distorcer” para adequá-los à linguagem proposta pelo diretor. É importante frisar que o próprio roteiro, lido pelo diretor, pode sofrer alterações, não sendo uma obra extremamente fechada, sem falar das interferências dos estúdios e produtores do filme que podem interferir no processo artístico do cineasta, ao contrário da escrita de um romance,

projeto artístico individual e mais livre de interferências. A linguagem do cinema é fruto de um trabalho coletivo que não inclui apenas o roteirista e o diretor, sendo mediado por outros autores (diretor de fotografia, de arte, compositor da trilha sonora).

É preciso voltar a mencionar as particularidades entre as linguagens literária e cinematográfica, ao sobrepôr o pensamento de que uma é melhor do que a outra, para desmistificar a ideia do cinema como mero reprodutor de adaptações literárias, mas legando-lhe importância necessária nesse diálogo entre dois universos artísticos. A linguagem literária precisa prender a atenção do leitor num processo de arrebatamento que o faça imaginar cenários, pessoas e situações, com riqueza de detalhes que possam transportar quem lê para o cenário descrito. A linguagem cinematográfica tem como base suprema as imagens, com a escolha dos cenários, os móveis, os figurinos, a trilha sonora, tudo para ambientar o romance da melhor forma possível e, assim, inserir os diálogos das personagens.

Geralmente o que se busca é uma adaptação fiel a uma obra produzida durante o reinado georgiano, mas relido na Era Vitoriana e tendo seu apogeu com o cinema ao adaptar as obras, partindo do critério teatral e visual sugerido pela descrição econômica de Jane Austen e sua grande habilidade de criar diálogos, pequenos incidentes, capazes de prender a atenção de um leitor ou espectador.

O cinema teve grande importância em despertar o interesse das pessoas em ler os livros de Jane Austen. Talvez, não fossem os roteiros adaptados para o cinema não haveria tantos leitores, buscando pelas obras de Austen. A autora não viu o grande sucesso de seus livros em vida, pois estes vendiam modestamente. A academia só começa a se interessar pela obra de Austen em meados de 1920, quando Rudyard Kipling e E.M. Forster já prenunciam um culto à Jane Austen na popularização do termo *janeite*, fãs e admiradores ardorosos que irão perpetuar essa idolatria, apesar do mistério envolvendo a produção de sua vida e obra.

No século XX, o apogeu acontece com as adaptações de *Orgulho e Preconceito* (1995), *Razão e Sensibilidade* (1995) e outras que surgirão a partir do sucesso dessas produções, como a coletânea lançada pela ITV, famosa produtora de filmes e adaptações de clássicos ingleses, com repercussão maior ou menor. Há também tentativas de cinebiografias sobre a autora como *Becoming Jane*, que no Brasil foi traduzido como *Amor e Inocência* (2007), uma cópia mal feita de *Orgulho e Preconceito*, sobretudo, ao mostrar no filme um romance que ela teria tido com Thomas Langlois Lefroy que, em 1796, teria tido um simples flerte com Jane Austen. Esse filme busca uma relação de intertextualidade, como se Elizabeth Bennet fosse um alter ego da escritora, quando ela e Lefroy são separados por questões financeiras e sociais aos moldes do seu romance mais famoso.

Esse filme em particular parece uma tentativa de recriar um aspecto romanesco sobre a vida particular de Jane Austen, que em nenhum momento deixou elementos que indicassem um material condizente para os aspectos romanescos explorados pelo filme, como a fuga da autora com Lefroy aos moldes do que ocorre com Lydia Bennet e George Wickham em *Orgulho e Preconceito*. Sendo assim, contraria uma das premissas básicas de seus romances, uma crítica ao elopment, prática de amantes que fogem para viver uma relação fora do alcance da sociedade. No entanto, é compreensível que o espectador do século XXI esteja mais interessado em uma Jane Austen aventureira à escritora presa e reclusa em seu ambiente provinciano desprovido de grandes atribulações. Com efeito, isso não renderia um filme, nem seria interessante para cativar fãs em busca de detalhes sobre a vida pessoal de um escritor.

Em uma adaptação mais concentrada sobre os (poucos) fragmentos deixados sobre a autora, a produção *Miss Austen Regrets* (2008) busca representar os anos finais de Jane Austen, sem, no entanto, relacionar a autora aos seus romances diretamente. Mais uma reflexão sobre suas dificuldades em conciliar o ato de escrever e sobreviver sem recursos e a dependência que as mulheres de sua época tinham, quando apenas irmãos abastados poderiam socorrer mães viúvas e irmãs solteiras sem perspectivas de casamento. Essa adaptação para a TV procura mostrar as dificuldades da escritora que, em vida, não conseguiria se manter a partir da literatura, mas, ao mesmo tempo, não quer desistir das suas ambições até ser acometida por uma doença que acaba por matá-la aos quarenta e um anos, em 1817.

Quanto ao cinema e literatura, Christian Metz afirma que “a literatura é uma arte de conotação heterogênea (conotação expressiva sobre denotação não expressiva), enquanto que o cinema é uma arte de conotação homogênea (conotação expressiva sobre denotação expressiva)” (METZ, 2004, p. 97). Portanto, a obra literária seria fruto de várias camadas de interpretação da realidade e conjuntos ao buscar a expressividade de forma mais abstrata e ampla na escrita, ao passo que a câmera busca a representação denotativa do que lhe parece abstrato ao adaptar uma obra literária para o cinema. Existe também, segundo Metz, uma questão de separar o autor literário (escritor) do autor cinematográfico (diretor), que deve criar sua própria obra.

As adaptações causaram um aumento significativo de venda das obras originais de Austen nas livrarias. Para reforçar esse entrosamento entre os livros da autora e a arte fílmica, MacDonald constata que “é inegável a simbiose que existe entre a ficção de Jane Austen e a tela do cinema e, por isso mesmo, esse fenômeno vem sendo bastante explorado” (MACDONALD, 2003, p. 1). Para a concretização de *Orgulho e Preconceito* no cinema, versão de 2005, a roteirista Deborah Moggach e o diretor Joe Wright tiveram que promover

algumas escolhas, em detrimento de outras, tendo em vista a pequena quantidade de tempo que o cinema tem para explorar na adaptação de um romance e, ainda, para tornar o filme mais atraente aos olhos dos espectadores, afinal se trata de uma produção hollywoodiana. Isso implica em um tempo médio de filme e também em um circuito necessariamente comercial. Daí a escolha dos atores e a produção de um modo geral.

O filme ressaltou de maneira enfática o romance entre o Sr. Darcy e Elizabeth Bennet, com o objetivo de torná-lo mais ao gosto daqueles que nutriam a expectativa de ver nas telas do cinema a concretização de um amor que encontrava barreiras nas diferenças sociais descritas por Austen no texto original. O foco narrativo (tanto do roteiro, quanto da câmera) é em Elizabeth Bennet (interpretada por Keira Knightley), pois, assim como no livro, as demais personagens parecem orbitar em torno dela. Aparentemente, Elizabeth Bennet está presente em todas as cenas do filme, assim como tudo o que vemos, retomando o foco narrativo do romance, é filtrado por essa personagem.

Essa obra cinematográfica deixa clara a preocupação de evidenciar paisagens da época, assim como mostrar toda a dicotomia social representada pelas casas de Bingley e Darcy e dos Bennet. Os primeiros ilustram o luxo e a riqueza em contrapartida com a pobreza dos segundos. Os diálogos foram bastante preservados, entretanto, os lugares onde alguns acontecimentos se desenrolaram receberam algumas mudanças. As alterações são perfeitamente compreensíveis, devido à liberdade que o filme tem para recriar.

De acordo com Joe Wright, a transposição da obra de Austen para o cinema carecia de um pouco de sombra, associada à força da câmera, que, segundo ele, atribui um poder imensurável à atuação dos atores. Sobre esse aspecto mencionado pelo diretor, Kinochita faz a seguinte afirmação sobre o início do filme:

O sol surge iluminando o nome do filme [...], *Pride and Prejudice*, em uma relação de luz e sombra, que simboliza a luz que é lançada sobre erros e desencontros nas relações entre as personagens, e a solução de conflitos que desaparecem como desaparece também o título do filme. O som do piano na apresentação do nome da obra alude à idealização das prendas femininas nas jovens da época. Com a ênfase dada à natureza como cenário, o cineasta coloca a cena no período pré-romântico, na versão bucólica do romantismo, que reverencia a natureza em sua forma bruta, como algo extremamente positivo, tanto para a saúde como para o alcance das sensações mais profundas, o local ideal para a conquista da felicidade (KINOKHITA, 2012, p. 104).

O diretor explora a magnitude da natureza de Loungbourn. Na primeira cena do filme, Elizabeth aparece caminhando lendo um romance de nome *Primeiras Impressões*.

Figura 1 – Keyra Knightley como Elizabeth Bennet



Fonte: WRIGHT, 2005.

Esse início nos remete a uma forte representação, tendo em vista que o filme todo se baseia nas primeiras impressões deixadas pelo Sr. Darcy no primeiro contato com Elizabeth no dia do baile, quando se mostrou indiferente e frio. Essa atitude irá nortear o pensamento da heroína durante praticamente todo o romance. Kinochita acredita que a gravidade da deselegância de Darcy se explica pelo fato de que

No período georgiano, o comportamento correspondia à educação de uma pessoa. A descortesia de Darcy para com Elizabeth no filme, quando ela tenta conversar com ele, e depois, quando ele a ofende, espelha a dualidade da caracterização que Austen pretendeu mostrar na obra original. Darcy, a priori, deveria ser cortês em virtude do próprio nível social e pela educação que teve, assim como a Srta. Bingley (KINOKHITA, 2012, p. 111).

Vale ressaltar que na primeira versão escrita por Austen, *Orgulho e Preconceito* se chamava *Primeiras Impressões*, submetido a um editor pelo pai da autora em 1797, porém recusado por Thomas Cadell. Mais tarde, Jane Austen trocava o título, revisando-o para publicá-lo em 1813, após a aceitação de *Razão e Sensibilidade* (1811).

Wright optou por cenas em lugares ao ar livre, considerando que o livro usou essas cenas em lugares fechados. Pode ser que a escolha de Jane Austen por lugares fechados se deva ao aspecto teatral que o texto possui, quando as personagens interagem em lugares como saletas, modelo a ser copiado pelo teatro burguês do século XIX, ao adaptar romances como *A Dama das Camélias* (1848), de Alexandre Dumas Filho, por exemplo. Isso sugere que a adaptação de romances com enredos a unir personagens em situações dramáticas e em

espaços concisos acabam por valorizar o aspecto teatral e, mais adiante, a concepção de um roteiro, uma derivação da literatura dramática, voltado para o cinema.

Um exemplo das escolhas do diretor por espaços abertos acontece quando Charlotte conta para Elizabeth que vai se casar. No filme, esta cena é mostrada na casa dos Bennet em ambiente aberto; já, no livro, isso acontece no quarto de Elizabeth. Essa alteração em nada mudou a essência da obra, ela apenas deu um valor dramático maior às cenas ao abrir para locações externas, fortalecendo o argumento do diretor de que a natureza e a força da parte técnica trariam uma fotografia exuberante mostrando um retrato da Inglaterra antiga. A ideia de fidelidade aos modelos da época é evidenciada nas grandes casas rurais e no castelo da família Darcy.

A trilha sonora do filme, assinada pelo compositor italiano Dario Marianelli, é outro ponto que não pode ser esquecido. Joe Wright manteve diversas conversas com ele, antes mesmo de começarem as gravações. O filme começa ao som da música *Dawn*. O diretor se apaixonou pela música e escolheu por entender que o piano era um instrumento importante para o filme, tendo em vista que Elizabeth não se desenvolvia bem ao tocar, ao passo que Georgiana, irmã do Sr. Darcy, era pianista exemplar. Na composição *A Postcard to Henry Purcell*, Wright intensifica o embate entre Darcy e Elizabeth no baile, ao explorar o aspecto dramático da trilha de Marianelli. Nesse ponto, Elizabeth e Darcy travam um diálogo verbal ao som formal da composição, quando, repentinamente, eles se encontram sozinhos no baile, com a câmera focando nas personagens, tal como a necessidade de Elizabeth conhecer “o caráter” de Darcy, mesmo cercados por inúmeras pessoas. A dança (sem público) “dentro” da dança com público nos desperta para um aspecto expressionista do filme, ao mostrar como eles se sentem e o que pensam.

Além da trilha sonora que fortalece as cenas do filme, as danças também figuram como elemento importante para manter os ambientes festivos. De acordo com Azerêdo:

Ao contrário das outras adaptações de Austen, em *Orgulho e Preconceito* as músicas e as danças são festivas e alegres, algo que se alinha com certa leveza da narrativa (em oposição, por exemplo, às narrativas de *Razão e Sensibilidade*, *Persuasão* ou *Palácio das Ilusões*). O ritmo da música (e, conseqüentemente, da dança), no entanto, muda quando Lizzy e Darcy dançam. O contraste com as danças anteriores fica explícito. O ritmo mais lento possibilita que conversem; a câmera se demora nos dois, já que se demora nos dois, já que precisam ser revelados (não só um ao outro, mas ao espectador). Por um momento, inclusive, cria-se a ilusão de que apenas os dois rodopiam no salão, o que mostra a função da dança como ritual erótico (AZERÊDO, 2013, p. 48).

O filme omitiu algumas personagens, como uma das irmãs de Bingley e o seu esposo, procedimento absolutamente normal nesse tipo de transposição, que tem como objetivo não confundir o espectador com várias personagens. Utilizou-se também a compactação em alguns momentos. A viagem de Jane a Londres, por exemplo, ganhou capítulos no livro. Joe Wright optou por mencionar esse fato apenas em uma carta escrita de Elizabeth para Charlotte.

O diretor fez suas escolhas voltadas para o romantismo, com cenários esplêndidos e tomadas que fortalecem um traço dramático na história. Para fazer um estudo comparativo entre o filme e o livro *Orgulho e Preconceito*, é preciso reforçar que são dois tipos distintos de manifestação artística, para evitar o equívoco do famoso chavão clássico: “o livro é melhor que o filme”. Para uma adaptação cinematográfica, é preciso adequar a linguagem literária para a linguagem do cinema, além de condensar as falas das personagens sem que haja perda na essência dos diálogos.

No filme, a personagem Elizabeth Bennet é apresentada em consonância com o livro. Ao contrário das demais adaptações, houve uma tentativa de aproximar a idade das atrizes às personagens, quando, nas demais versões, as atrizes escolhidas para interpretar Elizabeth Bennet eram bem mais velhas. As características de Elizabeth são de uma pessoa crítica e, assim como no romance, o autor ressalta uma mulher inteligente, educada e de bom humor.

Outra situação entre filme e livro diz respeito aos lugares de algumas cenas. As tomadas que mostram Elizabeth em Pemberley são mostradas de maneira diferente no filme. Nessa cena, um criado diz a Elizabeth, a seu tio e a sua tia que Sr. Darcy não se encontra em casa naquele momento e que ele retornaria somente no dia seguinte, porém, Elizabeth o encontra no mesmo dia na casa. No texto original, Elizabeth o encontra no jardim, ao ar livre. No livro, Elizabeth fala com a irmã de Darcy apenas no dia seguinte; no filme, elas se encontram no mesmo dia do encontro com o irmão. Essa escolha parece salientar uma necessidade de condensar ações e aproveitar as restrições de tempo e espaço que alongariam o filme para além da média de um longa-metragem de aproximadamente duas horas.

No romance, Elizabeth não se considera inferior socialmente a Darcy, mesmo não possuindo alto poder aquisitivo; já Darcy demonstra sentimento de superioridade por conta de sua condição econômica. O texto de Austen mostra o amor se firmando entre Darcy e Elizabeth, na medida em que os sentimentos do orgulho e do preconceito vão sendo superados. Já no filme, há uma sugestão de tomada de cenas que faz o espectador imaginar que as duas personagens são tomadas de grande atração, evidenciadas em seus semblantes pela força da imagem, como ocorre na passagem em que finalmente Darcy se declara para

Elizabeth ao som da chuva, em um ambiente aberto, protegidos pelo que parece ser uma igreja. As personagens chegam quase a se tocar, embora, no romance, elas apenas discutam em uma saleta. A relação com a chuva parece dialogar com o estado emocional das personagens, apelando para uma leitura mais teatral e melodramática, com diálogos mais enxutos. O close no rosto dos atores também sugere uma atração imediata quase inexistente no livro, pois Elizabeth repudia Darcy assim que ele termina de lhe propor uma oferta de casamento contra a sua vontade.

Figura 2 – Elizabeth (Keyra Knightley) e Darcy (Matthew Macfadyen)



Fonte: WRIGHT, 2005.

Em seu livro sobre as adaptações cinematográficas das obras de Jane Austen, Genilda Azerêdo dispensa um capítulo intitulado *Orgulho e Preconceito*: “Hollywood” sem beijo com o objetivo de mostrar que, apesar de Joe Wright sugestionar uma aproximação mais corporal entre o casal protagonista da trama, o filme não concretiza o tão esperado ato de amor entre os dois, mesmo que para isso tenha frustrado alguns espectadores. Azerêdo afirma que de todas as adaptações de *Orgulho e Preconceito*

Esta mais recente adaptação (2005; dir. Joe Wright, com roteiro de Deborah Moggach) traz uma diferença bastante significativa em relação às outras adaptações de Austen: uma ênfase maior na visualidade do meio rural (animais e trabalhadores rurais são mostrados), com o propósito de não apenas situar a história no countryside inglês pré-industrial, mas de indicar esse meio como contexto comercial e econômico daquele grupo social (AZERÊDO, 2013, p. 47).

Para Azerêdo, o filme procura fortalecer o traço romântico e menciona, para ilustrar seu comentário, as duas cenas em que Darcy declara seu amor a Lizzy. De acordo com a autora, um traço marcante em Austen são as narrações sumárias, ou do discurso indireto, como meio de estagnar o aspecto emocional, quando este se apresenta acompanhado de grande carga dramática (AZERÊDO, 2013, p. 49).

Azerêdo acrescenta que:

No filme, há não só a dramatização do diálogo (“showing” em vez de “telling”) e o deslocamento espacial, na medida em que a cena acontece ao ar livre, mas também a utilização de um contexto de trovões e chuva forte, além de uma música que adensa a carga (melo) dramática da situação, o que acaba culminando num imenso clichê romântico.

A segunda cena, quando os mal-entendidos entre eles já foram esclarecidos, e Darcy novamente renova seu sentimento por Lizzy, também chama a atenção em termos de construção visual. Aqui, como no romance, o encontro se dá ao ar livre. No entanto, diferentemente do romance, o encontro se dá de madrugada, algo impensável para aquele contexto pré-vitoriano, principalmente quando consideramos os personagens envolvidos (protagonistas, e, portanto, guiados por certas regras de conduta e racionalidade). É claro que, mais uma vez, a utilização desse espaço acentua a carga dramática (tornando-a romântica) da situação e cria um deslocamento em relação ao contexto de Austen. A fotografia nessa cena – marcadamente escura, nebulosa. Uma escuridão inclusive acentuada pelas vestimentas escuras de ambos – acaba por remeter a um contexto posterior, vitoriano, sendo bem mais adequada aos arroubos e romantismo das irmãs Brontës, por exemplo, que à contenção de Austen (AZERÊDO, 2013, p. 50).

Apesar do comentário da autora sobre a escuridão das cenas no filme de Joe Wright, ressaltamos que anteriormente já mencionamos que esse detalhe foi uma escolha do próprio diretor, que acreditava que a representação fílmica precisava desse elemento. Esse recorte feito por Wright é exatamente a apropriação que ele teve como liberdade de ressignificar o texto anterior pertencente à Jane Austen. Com relação ao que foi enfatizado no filme,

[...] fica evidente que a escolha empreendida nesse caso tentou conciliar a crítica social de Austen à história pessoal de Lizzy e Darcy; porém, ao romantizar (principalmente em termos visuais) a narrativa privada, o filme perdeu a chance de, por exemplo, aprofundar as relações inseparáveis entre o público e o privado em Austen, através da ausência do beijo e da conclusão do filme sem a cena do(s) casamento (s). De modo que talvez a melhor definição para essa adaptação seja “Hollywood sem beijo” (AZERÊDO, 2013, p. 50).

Outro aspecto relevante a ser notado diz respeito à condição financeira da família Bennet. No filme esta é ainda mais pobre, mora numa casa com mobília desgastada e pessoas malvestidas. No romance, os Bennet são descritos como uma família pertencente ao *gentry*, classe média rural que vive do que produz em suas propriedades, bem posicionados socialmente no vilarejo.

As irmãs de Elizabeth são pouco exploradas no filme, dando pouca noção de como elas eram ridículas (Kitty, Mary e Lydia, por exemplo), características bem enfatizadas no romance. A personagem que mais segue fielmente as descrições do livro é Jane, irmã mais velha de Elizabeth. No filme, a exemplo do livro, ela é meiga, gentil e sempre muito compreensiva. Sua beleza é ressaltada com falas da Sra. Bennet retiradas do romance praticamente na íntegra.

Na obra, Sr. Collins tem seu caráter adjetivado como tolo e ignorante. No filme, esses defeitos não têm espaço para serem destacados. Mas, na cena em que ele pede a Srta. Bennet em casamento e é recusado por ela, percebem-se traços da sua personalidade, com a câmera se posicionando acima dos ombros de Elizabeth Bennet para demonstrar sua inferioridade intelectual e masculina, em contraponto com a altura e boa aparência de Darcy, quando Elizabeth e Charlotte quase se chocam com ele em uma festa dada na casa dos Bingley. Kinochita confirma a intenção de Joe Wright em mostrar a pequenez de Collins, na acepção da palavra, ao afirmar que:

Collins ao entrar na casa não se apresenta e já sobe as escadas esbarrando apressadamente em todos, enfatizando a sua prepotência. Sua estatura baixa é propositadamente exagerada (o ator tem 1,65m), pois o jogo de câmera só o enquadra do peito para cima, do tronco para trás e de cima para baixo, causando a impressão de uma estatura ainda menor, inclusive menor do que as mulheres ao seu redor, com o intuito de diminuir ainda mais sua moral e torná-lo mais insignificante (KINCHITA, 2012, p. 126).

Figura 3 – Elizabeth (Keyra Knightley) e Collins (Tom Hollander)



Fonte: WRIGHT, 2005.

O Sr. Bingley é descrito no livro como um homem polido e sedutor, mas ganhou traços inexpressivos e cômicos na versão fílmica de Wright. Em contraponto, a sua irmã Caroline mantém suas características de invejosa e má em ambas as manifestações artísticas. No entanto, embates mais dramáticos entre as rivais são suprimidos aparentemente para darem mais espaço para as cenas que culminam com a descoberta de Elizabeth sobre a interferência de Darcy no romance entre Charles Bingley e sua irmã.

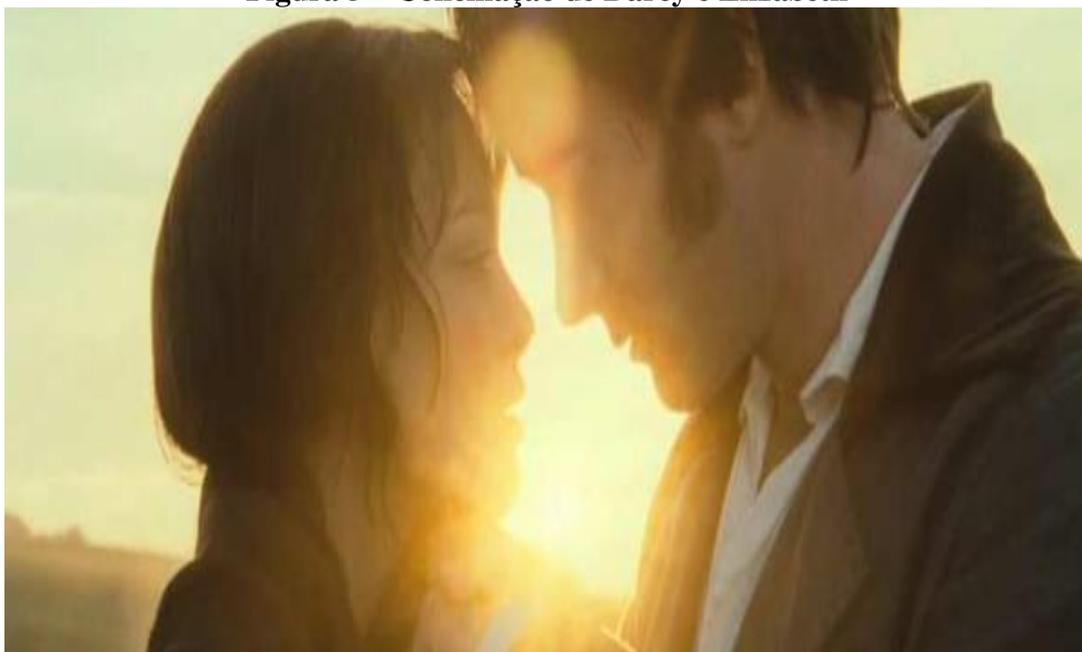
Figura 4 – Simon Woods como Charles Bingley



Fonte: WRIGHT, 2005.

Como diretor do filme, Wright optou por uma cena aberta da declaração de Darcy a Elizabeth em uma igreja, abrindo mão da cena fechada descrita no romance. Ele utilizou a chuva como elemento romântico e dramático. Na cena final em que os dois finalmente se conciliam, o filme fecha com o pôr-do-sol fazendo parte do cenário. As personagens se tocam sutilmente como sinal de reconciliação, ao passo que, no romance, as personagens apenas verbalizam o que sentem, quando Darcy pergunta a Elizabeth se os seus sentimentos ainda permanecem os mesmos como na primeira declaração de amor antes proferida. Elizabeth confirma sutilmente que seus sentimentos mudaram a favor de Darcy, mas não há uma cena de beijo ou toque, o que se pressupõe, para o espectador contemporâneo, como um final conciliador para as personagens. No filme de Joe Wright, Elizabeth segura as mãos de Darcy ao amanhecer, formando uma espécie de coração com um fundo de luz ao som da composição *Your Hands are Cold*, de Dario Marianelli.

Figura 5 – Conciliação de Darcy e Elizabeth



Fonte: WRIGHT, 2005.

Curiosamente, na versão alternativa exibida nos Estados Unidos, existe uma composição chamada *Mrs. Darcy* e mostra Elizabeth casada com Darcy, quando este a chama repetidas vezes de Sra. Darcy, com beijos em suas mãos. Portanto, esse final mais romântico e mais óbvio seria para agradar o espectador mais interessado em uma conclusão mais romantizada e até erótica entre o casal, algo não descrito no romance, quando a reconciliação do casal é mais verbalizada e racional.

3.2. SENHORA: ROMANCE VERSUS FILME

Esta análise comparativa levará em consideração todos os pressupostos teóricos mencionados anteriormente, como alerta para o fato de que cinema e literatura são contingenciados por suas respectivas peculiaridades.

O romance *Senhora*, de José de Alencar, foi adaptado para uma novela da Rede Globo de Televisão na faixa das seis da tarde, com adaptação de Gilberto Braga. O filme inspirado no romance homônimo foi lançado em 1976, com roteiro e direção de Geraldo Vietri. Essa versão fílmica é a única acessível para pesquisadores e amantes do cinema. O diretor afirmava ter nascido em 27 de agosto de 1930, porém é sabido que ele tinha o costume de omitir que o ano verdadeiro era o de 1927. Faleceu em agosto de 1996 aos 66 anos de idade. Durante quase 40 anos de carreira, Vietri dedicou a maior parte de seu tempo à televisão, especialmente na

TV Tupi. Dentre sua produção, destacam-se aproximadamente 50 novelas escritas e dirigidas por ele. Foi responsável também por levar ao cinema obras de Machado de Assis (LEDESMA, 2010, p. 16).

Para o diretor, era preciso dar mais atenção às obras da Literatura Brasileira, a exemplo do que era feito na televisão. Ele acreditava que “a nossa literatura é um manancial rico e inesgotável de nossos homens, costumes, ideias e ideais, poesias e tradições, cantos e glórias” (LEDESMA, 2010, p. 169).

De acordo com Vilmar Ledesma, *Senhora* contou com pompas de superprodução para a época, mesmo não tendo sido um sucesso de público e de crítica:

Superprodução de época, retratando o Rio de Janeiro de 1870, *Senhora* consumiu o orçamento inicial de seiscentos mil cruzeiros e precisou de mais outros duzentos mil para ser concluído. Para se ter uma ideia de produção, diremos que 17 cenários foram especialmente construídos, bem como duas carruagens da época. Cento e dois trajes femininos e 87 trajes masculinos foram especialmente confeccionados, ele conta no cartazete publicitário do filme. Quem Sabe, música de Villa-Lobos, ecoava em várias cenas, quase sempre emolduradas por escadas imponentes, grades decorativas de paredes e janelas, candelabros, o jeitão barroco que Vietri tanto gostava (LEDESMA, 2010, p. 170).

Apesar da grande quantidade de trajes masculinos e femininos confeccionados especialmente para o filme, para Javer Volpini, o figurino do filme não é fiel à maneira de se vestir da sociedade fluminense do século XIX descrita no romance de Alencar. De acordo com Volpini:

A personagem Aurélia, ora apresenta vestidos com saias justas na cintura e grande abertura na barra, porém sobreposta a uma armação circular para garantir este volume inferior. Em outros momentos usa vestidos mais soltos possivelmente construídos sob uma modelagem de volume com neugas. Acredita-se uma tentativa de reconstituir o que muitos leigos chamam de ‘vestido de época’. Mas que época, qual a referência? E somente para uma personagem da trama? Realmente fica claro que não houve uma pesquisa de criação e muito menos um estudo de modelagem. Não há reconstituição, mas ao mesmo tempo o figurino também não assume um caráter totalmente contemporâneo à década de 1970. Confunde-se a personagem principal com seus ‘vestidos de época’, cercada por pretendentes usando calças boca de sino. Esse exemplo é típico da falha que se pode haver neste tipo de produção, ou ainda, a possibilidade da chamada liberdade poética. (VOLPINI, 2010, p. 22)

Quando Vietri concebeu o roteiro para a representação fílmica, fez suas próprias escolhas de acordo com suas convicções. O filme apresenta diversos pontos que divergem do romance, a começar pela escolha dos atores para personificar as personagens de Alencar. O ator escolhido para interpretar Fernando Seixas foi Paulo Figueiredo. O ator estava com 36 anos, destoando da idade aproximada de Seixas descrita pelo autor do livro. Alencar o

descreve como um homem que ainda não chegou aos trinta, além de ressaltar que este usava uma macia barba castanha (ALENCAR, 2011, p. 48).

Figura 6 – Paulo Figueiredo como Fernando Seixas



Fonte: VIETRI, 1976.

O diretor de *Senhora* costumava trabalhar com o mesmo elenco em todas as produções que dirigia, eram atores que atuavam em novelas. Para ele, sendo ator e atriz, tinha que saber atuar tanto na televisão como no cinema. Via de regra, seu elenco de atores era o mesmo que à época trabalhava na extinta Rede Tupi. Isso indica que no Brasil os atores que são convidados para atuar no cinema são, em sua maioria, os mesmos que compõem os elencos das telenovelas, sem distinção de profissionais do cinema e profissionais da televisão.

Além do elenco acostumado a trabalhar com o diretor, contava também para a produção do filme com o produtor e distribuidor Cassiano Esteves, da E. C. Cinematográfica, além de Duarte Gil para assinar a direção de produção, e a fotografia ficava a cargo de Antonio B. Thomé, três nomes que sempre faziam parte dos trabalhos de Vietri. O filme teve sua estreia em São Paulo em maio de 1976 (LEDESMA, 2010, p. 170).

A atriz escolhida para interpretar Aurélia foi Elaine Cristina, nome fictício da atriz Júlia Sánchez, que a época do filme tinha 26 anos de idade, enquanto a personagem do romance foi descrita inicialmente com dezoito anos e posteriormente com 19. Isso indica que a intérprete da heroína de Alencar é mais velha do que o autor descreve. Essa escolha pode se

justificar pelo fato de que Aurélia sofre um amadurecimento precoce em decorrência dos sofrimentos causados pela perda do pai, da mãe, do irmão e do noivo.

Figura 7 – Elaine Cristina como Aurélia Camargo



Fonte: VIETRI, 1976.

O Sr. Lemos é apresentado em diversas passagens do romance como um homem muito velho, sendo que este adjetivo é bastante enfatizado em diversas descrições de Alencar a respeito do tutor de Aurélia, porém quem o interpreta no filme é o ator Chico Martins, cujas características físicas destoam das descritas no romance. O ator escolhido para o cinema parece mais jovem que o personagem do livro, porém consegue passar para o espectador o caráter duvidoso de Lemos, sempre disposto a levar algum tipo de vantagem. A proposta que ele faz a Aurélia para que se torne uma espécie de prostituta dos ricos, intermediada diretamente por ele, é bem mais explícita do que a forma um pouco mais sutil descrita por Alencar. Vietri constrói uma cena para mostrar Lemos induzindo Tavares do Amaral a trocar Torquato Ribeiro por Fernando Seixas. Não há detalhes no romance sobre essa conversa, além de uma menção ao fato. Com esse foco em Lemos, Vietri direciona as câmeras para o poder de persuasão do tio de Aurélia, cujo talento de negociante se faz notar em sua retórica, sempre voltada a favor de seus interesses pessoais.

Figura 8 – Chico Martins como o Sr. Lemos



Fonte: VIETRI, 1976.

Vietri dá um destaque muito maior para personagens como Adelaide Amaral, Eduardo Abreu e Lísia Soares. No romance, Adelaide simplesmente faz as vontades do pai, inclusive quando aceita se casar com Seixas, em detrimento de seu amor por Torquato Ribeiro. Vale ressaltar que esse era um comportamento aceitável, de acordo com as regras de conduta da época, cujo trâmite a ser seguido para um matrimônio passava diretamente pela escolha e aprovação do pai da noiva. Vietri preferiu dotar Adelaide com um pouco mais de personalidade, exemplo disso acontece quando ela procura Aurélia para devolver o dinheiro do dote para que Torquato Ribeiro pudesse desposá-la. Aurélia havia em outra oportunidade dado um valor em dinheiro para que Torquato oferecesse um dote ao Sr. Amaral para se casar com Adelaide, em uma estratégia que deixaria Seixas livre para receber uma nova proposta de casamento. Aurélia recusa a devolução, mas Adelaide insiste numa demonstração de personalidade e firmeza diante daquela que detém o dinheiro e, conseqüentemente, o poder.

Figura 9 – Adelaide (Annamaria Dias) devolvendo o dinheiro do dote à Aurélia



Fonte: VIETRI, 1976.

Lísia Soares parece representar, no romance de Alencar, a futilidade dos frequentadores dos bailes da sociedade Fluminense, além de se portar como uma indicadora de maridos para Aurélia. Estava sempre por perto para indicar um novo pretendente com o objetivo de agradar a nova milionária, cujas atenções de homens e mulheres eram atraídas seja pela beleza ou por seus trajes e adornos proporcionados por sua fortuna. Um dos homens indicados por Lísia para se casar com Aurélia era Alfredo Moreira, que no filme ocupa apenas o lugar de crítico ferrenho de Aurélia por tê-lo preterido em favor de Fernando Seixas. O ponto de vista de Alfredo parece reverberar a falta de compreensão de todos os pretendentes de Aurélia, que não entendem o porquê de escolha tão injustificável, já que o marido escolhido não possui posses ou mesmo uma alta posição social para merecer ser o esposo de uma milionária.

Vietri apresenta Lísia como uma mulher apaixonada por Eduardo Abreu, o mais fiel dos apaixonados de Aurélia, fato criado para o cinema, sem o registro de Alencar. No romance, Seixas deixa entrever que desconfia de uma relação para além da amizade entre sua esposa e o pretendente, o que não passa de um elemento para suscitar ciúmes no marido. Vietri optou por dar mais dramaticidade nesse “triângulo” a começar pelo início do filme, no momento do casamento do casal protagonista. A câmera fecha no rosto desolado de Eduardo, bastante entristecido pelo matrimônio de Aurélia não ser com ele. A expressão de Eduardo e seu aparecimento no casamento prenunciam que ele não teria uma participação sem destaque.

Figura 10 –Flávio Galvão como Eduardo Abreu

Fonte: VIETRI, 1976.

O filme começa ao som da música *Longe, de mim distante*, composta por Francisco Petrónio e interpretada por Agnaldo Timóteo. O título da música parece ser sugestivo e descreve muito bem o quanto o casal está perto fisicamente, mas, ao mesmo tempo, distante, afastados pelo orgulho ferido e pela condição social de superioridade que Aurélia ocupa diante de Seixas. É a trilha sonora atuando como parte integrante do roteiro, reafirmando o que já foi mencionado anteriormente sobre a importância dos temas musicais dialogarem com as situações vividas pelas personagens. É preciso ressaltar que o filme é todo trilhado.

D. Firmina é outra personagem que ganha um enfoque com acréscimos diferenciados em relação à criação do texto alencariano. Ela é fisicamente parecida com a descrição do romance e confirma sua fidelidade à Aurélia. Vietri destaca um ar preconceituoso da governanta da moça com relação à criadagem negra, o que chama a atenção para o momento histórico da escravidão no país. D. Firmina aparece repreendendo as intervenções das criadas na maioria das vezes em que aparece. É interessante ressaltar um trecho do filme em que D. Firmina chama uma das empregadas negras de macaca. A resposta da negra é sensacional, pois ela responde que pode ser “uma macaca”, mas será uma macaca bem vestida na Europa, ou seja, mesmo sabendo de sua posição social inferior, se ela estiver bem vestida pode ser aceita pelo o que traja. Paradoxalmente, Seixas parece mais escravo do que as criadas de Aurélia, tendo em vista a boa relação que elas mantêm. Assim como Alencar, Vietri parece reforçar o argumento de que ele se sentia como um escravo branco.

Na representação fílmica, Vietri opta por colocar um quadro de D. Emília, mãe de Aurélia, e de Emílio, seu falecido irmão, em contraponto com o romance que narrava um retrato de Seixas na casa. Antes de morrer, D. Emília manifesta a mesma preocupação em casar Aurélia, por temer que esta fique sozinha e desamparada financeiramente no mundo. A mãe também pede que Aurélia se exponha na janela para atrair pretendentes a um futuro casamento, a exemplo do que escreve Alencar no texto original. Porém, no romance, ela demonstra uma resistência inicial, mesmo tendo aceitado posteriormente. No filme, ela expressa sua insatisfação apenas em seu semblante, mas não chega a verbalizar essa contrariedade. Esse é um recurso cinematográfico indispensável para uma representação fílmica, onde a linguagem se manifesta de múltiplas maneiras; ao contrário do romance que possui a palavra escrita, algo muito individual do escritor, em contraponto com as várias possibilidades que de expressão de que o cinema dispõe.

Vietri utiliza em muitos momentos a voz da própria Aurélia para narrar os fatos, especialmente quando se referem a Fernando Seixas. O tom de voz da narradora é carregado de um moralismo mordaz, como quem pretendesse desabafar todos os dissabores causados pelo marido desde o momento em que a trocou por um dote de trinta contos de réis. Os atores continuam contracenando, enquanto Aurélia se dirige diretamente a Seixas, colocando-o em uma condição de réu que apenas ouve resignado as acusações de uma pessoa, que, aparentemente, tem o direito de falar e acusar sem ser interrompida. Esse recurso usado para o filme parece ter a clara intenção de filtrar todos os acontecimentos a partir do olhar de Aurélia. Isso é confirmado quando ela recebe a notícia do procurador de que está rica, a câmera mostra que ela ergue a cabeça para estabelecer sua nova condição de senhora. Porém nós contrapomos esse argumento anteriormente com relação ao romance, por acreditar que Seixas é o condutor do foco narrativo.

Figura 11 – Aurélia recebendo a notícia de sua fortuna



Fonte: VIETRI, 1976.

O fato de Aurélia narrar algumas cenas do filme foi uma escolha do diretor, porém, de acordo com Xavier:

Diante de um texto literário, é preciso entender que a distinção, feita pelos teóricos, entre contar (tell) e mostrar (show) não perde sua clareza se reconhecermos que o mostrar aí não pode ser assumido em sentido literal, pois é o significado das palavras que produz o ‘ver’ (que é, em verdade, um imaginar que imaginamos com prazer). A ‘cena’ no romance não é algo tão palpável como a cena, em versão literal, própria ao teatro e ao cinema, mas isso não impede que se entenda, na literatura, a oposição entre tell e show como escolhas do escritor.

Da mesma forma, dizemos que a câmera “mostra”, mas há toda uma literatura voltada para o seu papel como narrador no cinema, que nos permite dizer que a câmera narra (tell), e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo que, em seguida, estarão sujeitos a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena, e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. Portanto, dizer que um filme “mostra” imagens é dizer pouco e muitas vezes elidir o principal (XAVIER, 2003, p. 73-74).

Pelo exposto, é possível compreender que seria melhor contar com uma câmera que fosse capaz de exprimir através das imagens tudo que o espectador precisa saber, a contar com um narrador que desvie as atenções das atuações dos atores e da narração da própria câmera, com sua habilidade para captar do detalhe dos objetos às emoções das personagens.

.A chuva é um recurso dramático que geralmente os diretores escolhem para as cenas de maior tensão para o cinema. Chove quando um mensageiro vem trazer a notícia da

morte de Pedro Camargo, pai de Aurélia, pois a cena traz a revelação de que ele estivera vivo até bem pouco tempo, fato omitido por D. Emília.

Vietri dedicou muito de seu filme para a parte que corresponde à Quitação no romance de Alencar. É o momento em que acontece um flashback logo após o primeiro encontro entre Seixas e Aurélia em sua câmara nupcial. As divisões do livro favorecem, por si só, esse tipo de possibilidades de mudanças de cenário para uma representação teatral e retorno a acontecimentos do passado, no caso de transposição para o cinema. Talvez, para aproveitar esse viés contido no próprio texto e formatação do romance, Vietri tenha aproveitado para explorar essa condição como um bom recurso para o filme, além de lembrar que nessa parte do romance é que Alencar situa o leitor sobre a origem da fortuna de Aurélia e sua decepção com Fernando Seixas.

Outro ponto a ser mencionado é concernente às irmãs de Seixas, Nicota e Mariquinhas, que no romance vivem em função do irmão, na iminência de continuarem solteiras pela falta de um dote que possa atrair pretendentes. A mais velha é mencionada, inclusive, como condenada ao “aleijão social”, enquanto a mais jovem ainda aguarda pela chegada de um pretendente, mas vê essa possibilidade se esvaindo na medida em que o tempo passa. Vietri escolhe uma atriz com idade bastante avançada para a interpretação da irmã mais velha, Mariquinhas, entretanto, parece compadecer-se da dedicação que elas dispensam a Seixas, concedendo-lhes um casamento, fato inexistente no romance. A cena em que Seixas apresenta José Rebouças e José Coutinho é breve, e a imagem captura o semblante de ambas cheio de satisfação. Posteriormente, Seixas diz a sua mãe, D. Camila, que haverá uma grande festa pelo casamento das irmãs. É possível que a condição social de Seixas, agora casado com Aurélia, dona de uma herança com mais de mil contos de réis, tenha despertado em Rebouças e Coutinho o interesse de desposarem Nicota e Mariquinhas. No romance, Alencar descreve Mariquinhas como mais velha que Fernando, enquanto Nicota já chegara aos vinte anos. Vietri parece utilizar esse fato para mostrar que o casamento, nesse período, seria muito difícil de acontecer na vida de uma mulher com idade avançada para a época sem a posse de um dote. Ao modificar esse aspecto (casamento das duas irmãs), Vietri reforça que Seixas está nas mãos de Aurélia, e por outro lado humaniza-o, porque ele pensa no futuro das irmãs.

Figura 12 – Ruthinéa de Moraes como Mariquinhas



Fonte: VIETRI, 1976.

A apresentação de Aurélia a Seixas, um dos momentos mais esperados, é conduzida pelo Sr. Lemos. No romance, Alencar afirma que Seixas, apesar de surpreso, fica feliz em um primeiro momento por tratar-se de sua antiga namorada a milionária que acabara de comprá-lo, porém as câmeras de Vietri não mostram nenhum contentamento em Seixas.

Após a apresentação e a surpresa inicial, Aurélia convida Seixas para dançar, mesmo sem orquestra. A própria esposa é quem executa o som da música com a boca, além de conduzir a dança no salão. A representação da condução parece prever que Aurélia, a partir daquele momento, será a responsável por ditar todas as regras da relação que começa a se estabelecer entre os dois.

Há cenas descritas por Alencar de extrema tensão sexual entre o casal, momentos que não tiveram espaço na releitura de Vietri, mas ele acrescenta o beijo entre o casal, um elemento fundamental para satisfazer o espectador que vai ao cinema para acompanhar um filme que tem o amor como temática. O beijo acontece no final da parte que compreende a Quitação. Depois disso, a cena é retomada para a câmara nupcial, onde os dois estão tendo a primeira conversa após a cerimônia do casamento. Aurélia entrega um cheque de vinte mil contos de réis, como adiantamento pedido por Seixas, restando entregar-lhe oitenta contos de réis. Após a entrega do cheque, Aurélia o expulsa do quarto. No romance, é o Sr. Lemos que faz a entrega do cheque, inclusive com assinatura de recibo, configurando como uma negociata matrimonial. Não consta no livro essa cena em que Aurélia escorraça Seixas. Essa

cena causa uma falsa impressão de que Seixas será tratado de igual maneira em outros momentos do filme. Entretanto, sua esposa é bem mais complacente nessa narrativa fílmica do que no romance.

Figura 13 – Primeiro beijo entre Seixas e Aurélia



Fonte: VIETRI, 1976.

Lísia Soares, mencionada anteriormente, declara seu amor a Eduardo Abreu, que a considera apenas como uma irmã mais velha. Mesmo sendo apaixonada, entende de maneira resignada o amor que Abreu sente por Aurélia. Eduardo ajudou Aurélia em um momento muito difícil da vida dela, quando arcou com os gastos do funeral de D. Emília. O filme não menciona o fato de que ele ficou pobre mais tarde e que Aurélia o ajudou como forma de agradecer pelo que ele fizera no passado.

Vietri reserva um destino trágico para Eduardo, que tenta se suicidar, talvez por ter perdido tudo, inclusive por não ter o amor de Aurélia. O filme não esclarece de que maneira ele tentou tirar a vida, apenas mostra Lísia chamando por Aurélia para que ela o visite antes de sua morte. Isso ocorre no meio de uma conversa com Seixas, o que o deixa ainda mais enciumado e reafirma para ele as suspeitas de que sempre tiveram algo mais do que uma grande amizade.

Ao chegar à casa de Eduardo, Aurélia ainda consegue se despedir, mas é confirmada a morte dele, em uma afirmação do que aquele semblante triste mostrado no início do filme pressagiava para o desfecho.

Seixas briga com Aurélia pela visita que esta fez a Eduardo Abreu, depois beija a esposa. Vietri continua com sua proposta de conquistar o espectador que espera pela conciliação final entre o casal, a exemplo do que aconteceu no romance escrito por José de Alencar. Entretanto, o diretor e roteirista do filme parece estar inclinado a usar da liberdade que a arte cinematográfica lhe permite para reinventar o final de *Senhora*.

O final do romance, apesar de ser justificado por sua solução romanesca, poderia, de fato, ter um desfecho bem mais interessante daquele encontrado por Alencar. Por isso, é possível que Geraldo Vietri tenha repensado várias vezes no que fazer para reescrever um dos finais mais questionados da Literatura Brasileira.

O diretor exclui do roteiro outro grande momento do romance de Alencar, quando não permite que Seixas consiga o dinheiro para pagar o seu resgate como narrado no livro, o que confirma a proposta de Vietri em castigar o marido, sem que este possa triunfar no final, ao reaver sua liberdade e o amor de sua esposa. No romance, Seixas convivia com grande inquietude pelo fato de ouvir regularmente de sua esposa que era um marido comprado, por isso buscava uma solução para pagar a dívida que lhe garantiria sua alforria. Em contraponto, o filme apresenta um personagem que parece conformado com sua condição, incapaz de alcançar o resgate sugerido por Alencar, na última parte do romance.

Antes de viajar para a Europa Aurélia tem uma conversa definitiva com Seixas. Ela afirma que ainda está muito machucada e reconhece que ele também deve se encontrar da mesma maneira, mas depois deixa uma esperança subentendida ao proferir palavras de que um dia as feridas que foram abertas em ambos talvez possam cicatrizar. No desfecho de sua fala, Aurélia usa a expressão “quem sabe”, tema da música de Villa Lobos que orchestra o filme. Em seguida, ele também repete o mesmo, simbolizando um provável reencontro mais adiante. Seixas diz que pretende ficar fora durante meses ou talvez, por um ano. E afirma que, ao voltar, Aurélia poderá não mais encontrá-lo, pois ele deverá viajar para o Recife para trabalhar na sucursal do jornal por tempo indeterminado. Aurélia se despede beijando o rosto de Seixas, depois se dirige à carruagem que a conduzirá até o porto.

O espectador imagina que o filme terminará com um Fernando Seixas resignado diante da decisão de ficarem separados. Mas Lemos incentiva o marido a sair correndo atrás da carruagem, sugestão acatada por Seixas, entretanto ignorada por Aurélia, que, apesar de chorar diante dessa atitude, não interrompe o transcorrer do veículo que segue seu destino ao som da música, *Tão Longe, de mim distante*, na voz de Agnaldo Timóteo.

Figura 14 – Aurélia chorando na carruagem



Fonte: VIETRI, 1976.

O diretor parece punir Seixas e Aurélia, tendo em vista o desfecho de separação entre os dois, diferente do final conciliador do romance, no qual Aurélia se ajoelha diante de Seixas, revelando-lhe como único herdeiro de sua fortuna. Esse final não agrada a muitos leitores do romance de Alencar, mesmo que haja uma compreensão de que essa obra tinha interesse de agradar o público leitor feminino da época, somando-se às características do escritor que a concebeu. Mesmo com um final diferente do proposto no romance, o filme parece não ter agradado a muitos leitores do texto original, além de ter gerado comentários como o que segue escrito por Vlademir Correa:

Na tentativa de conquistar um vasto público habituado a folhetins, o filme de Vietri é o encontro do folhetim literário de um século anterior com a estética dos folhetins televisivos de sua época. Compila fragmentos do romance e cenas da narrativa costurados pela narração em off da personagem central, encarregada de orientar o espectador naquilo que a imagem sempre dá conta.

O aparecimento do avô de Aurélia e a revelação da falsa viuvez de sua mãe é muito mais verbalizado pelas palavras da protagonista do que visto na tela. Daí que ficamos sabendo que Aurélia foi reconhecida pelo avô paterno e com a sua morte herda a fortuna que lhe deixou, deixando de ser uma moça pobre e sem berço.

Senhora, o livro e o filme, mostra casamentos e relacionamentos amorosos como parte de jogos de interesse financeiros e transações econômicas (CORREA, 2011, p. 1).

Correa acrescenta que o filme se assemelha com novela das seis, como se Vietri não tivesse conseguido fazer de Senhora uma produção com características fílmicas de verdade,

até porque, no início dos anos 1970, o Brasil já vivia o sucesso das novelas globais (CORREA, 2011, p.1).

Como foi comentado anteriormente, o final do romance sempre foi alvo de críticas, pela obviedade com a qual Alencar promoveu o desfecho, por isso, acreditamos que Vietri conseguiu ao menos dar uma nova proposta de final para o casal Fernando Seixas e Aurélia Camargo, mesmo sem conseguir um sucesso arrebatador para sua transposição. Correa comenta o final do filme com a seguinte afirmação:

Em todo o caso, Vietri tenta fazer cinema em meio à profundidade de papelão dos personagens e sua narrativa folhetinesco-televisiva, com alguns movimentos de câmera bem insinuantes, como se procurasse um refúgio de eventuais acusações de que o que estivesse fazendo era mesmo televisão. Há um plano de uma carruagem por uma estrada sob o céu vermelho de uma noite escura que parece tirado diretamente de alguma sequência de *E o Vento Levou*, e aqui e ali é possível se impressionar com alguma de suas tomadas. Ainda assim, muito pouco, e o resultado final não foi suficiente para marcar época (CORREA, 2011, p. 1).

O filme de Vietri é a única adaptação para o cinema que encontramos disponível do romance de José de Alencar. Seria muito mais possível para os dias atuais uma transposição bem mais moldada e adequada a uma manifestação artística que vem amadurecendo com suas produções ao longo dos anos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois romances analisados nesta dissertação, *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, e *Senhora*, de José de Alencar, convergem e contrastam cada um a seu modo. Ambos apresentam uma heroína que, através do processo da experiência, adquire novos aprendizados capazes de mudar os rumos de sua vida e das pessoas que a cercam.

Em *Orgulho e Preconceito*, já mencionamos anteriormente que Elizabeth conduz o Sr. Darcy a rever conceitos internalizados ainda quando criança, levando-o a mudar formas estanques de pensar, principalmente no que concerne à união de pessoas provenientes de classes sociais diferentes. Vale lembrar que esse aprendizado de Darcy é conduzido pelo amor que este sente. Apesar de Elizabeth ter sido responsável por essa mudança, ela também passou por um processo de amadurecimento durante o romance, permitindo a ambos um crescimento mútuo enquanto seres humanos.

O aprendizado que acontece entre o casal de *Orgulho e Preconceito* permite a Darcy superar o preconceito de classes, por outro lado, Lizzy esquece o orgulho ferido no começo do romance, ocasião em que foi chamada de tolerável, surgindo disso a esperada conciliação entre o casal. Assim, o título do livro abre precedente para diversas explicações, cujas justificativas não se limitam a respostas estáticas.

Jane Austen foi uma revolucionária por trazer a personagem feminina para o epicentro das ações. Ela deixa entrever esse seu intento nas vozes das heroínas de seus romances, que questionam a imagem de fragilidade e instabilidade emocional com a qual os romances, escritos por homens, até então, descreviam as mulheres. Isso se afirma pelo fato de que a maioria das pessoas que detinha a pena para o fazer literário era do sexo masculino, logo, o discurso das obras estava carregado de uma ideologia que pudesse reafirmar os valores do patriarcado, apresentando a mulher como desequilibrada para o trato de assuntos relacionados a questões emocionais. Suas obras estão repletas de personagens que evocam para o cerne dos romances, situações que combatem a ideia da representatividade feminina reduzida a uma cândida dona de casa.

Esse argumento nos remete ao livro *Persuasão* (AUSTEN, 1996, p. 278-279), onde em um diálogo entre Anne Elliot e Harville se percebe claramente que se trata da representatividade de um embate de ideias, baseado na inconstância feminina. Anne se nega a aceitar as referências dos livros feitas às mulheres, por isso, renega que os livros possam provar alguma coisa, por outro lado, Harville defende que nunca tivera aberto um livro que não se reportasse a tal inconstância das mulheres. Nesse diálogo, transparece, também, uma

crítica à falta de espaço para a mulher na literatura. A habilidade de Austen de propor um conflito em uma conversa aparentemente trivial é uma de suas características mais admiráveis, entretanto, é preciso estar atento para esse tipo de percepção.

Em *Orgulho e Preconceito*, por exemplo, mesmo diante das limitações impostas pelo contexto histórico de domínio do patriarcado, Elizabeth Bennet é capaz de se impor em diversos momentos da obra, inclusive ao desafiar Lady Catherine, quando, no diálogo travado entre as duas, a heroína não se curva diante da tia de Darcy, mostrando-lhe que pensa por si mesma e que não se considera inferior.

Em *Senhora*, de José de Alencar, o casal protagonista também vive uma relação permeada pelo orgulho ferido de Aurélia, que foi trocada por Adelaide e, de igual maneira, por Fernando Seixas, que se tornou um marido comprado. Aurélia não aceita o fato de ter sido preterida pela força do dinheiro, por isso se utiliza do mesmo poder das cifras que um dia lhe fez perder o noivo, para ser servida por todos, inclusive pelo próprio Seixas.

Quando Seixas deixou Aurélia para ficar com Adelaide, em um relacionamento baseado no interesse financeiro, retirou a heroína do mundo idealizado em que esta vivia, pois, a partir disso, ela passou a perceber que seu universo era movido por dinheiro, logo, os casamentos também se definiam com base na posse de um bom dote. Mesmo tendo a percepção de que a sociedade vivia de aparência, com todos os bons valores esmagados pela força econômica, Aurélia continuava idealizando um Fernando Seixas regenerado.

Comentamos anteriormente que acreditamos ser Seixas o grande desencadeador das ações mais importantes do romance em contraponto a Aurélia. Primeiro, ele a transforma de menina sonhadora em uma mulher que agora conhece o mundo real, com sua degradação e seus interesses, depois Aurélia é conduzida pela tão esperada regeneração de Seixas a aceitá-lo novamente como seu grande amor, curvando-se diante dele e despiendo-se de seu desejo de vingança.

Alencar dá continuidade a um aspecto comum do romance cortês e propõe uma heroína que, no fim, não é tão “senhora de si”, quando comparada à Elizabeth Bennet, abrindo caminho para Seixas ser, ironicamente, o verdadeiro protagonista do romance. Sabe-se que *Senhora* foi publicado inicialmente como um romance de folhetim, direcionado para um público-alvo formado por mulheres, motivo pelo qual Alencar parece ter escolhido uma heroína ao gosto burguês, capaz de transgredir somente parcialmente as regras do patriarcado, pois o desfecho para seu destino é o casamento e a submissão ao homem.

Acreditamos que apesar de *Senhora* ter um final descabado para o romanesco, a temática do dinheiro como força que impulsiona a sociedade se faz bastante atual e nos leva a

refletir com o pensamento contemporâneo sobre esse assunto, de maneira que se possa perguntar: os casamentos do século XXI são baseados no ser ou no ter?

Sobre *Orgulho e Preconceito* também cabe a mesma reflexão, levando-se em conta o ocorrido entre Charlotte Lucas e Elizabeth Bennet, quando esta última criticou com veemência a escolha pragmática da primeira em se casar com Collins. Quantas mulheres no século XXI criticariam alguém que escolhesse casar para garantir estabilidade econômica, expressão tão cara ao homem contemporâneo?

A respeito do exposto, é preciso lembrar que Elizabeth foi constituída para se opor às regras patriarcais vigentes em sua época, em que suas atitudes reivindicavam o respeito a sua maneira de pensar, como por exemplo, ter o direito de escolher seu próprio marido. No século XXI se paga um preço muito alto para agir como Lizzy, tendo em vista que pessoas dessa natureza são consideradas transgressoras de regras e até mesmo indesejáveis em alguns meios sociais por suas características de questionamento.

Percebe-se que, em pleno o século XXI, os valores do patriarcado ainda são reafirmados pelos escritores contemporâneos e pelas adaptações hollywoodianas. Parece-nos um efeito inverso na história das conquistas femininas, pois na época de Jane Austen o casamento era o começo e o fim para o destino de uma mulher, por outro lado, no meio contemporâneo, espera-se que as mulheres sejam mais desprendidas da ideia do casamento como uma obrigatoriedade.

Promover um diálogo literário entre autores de estilo de escrita diferentes se configurou como um grande desafio, ainda mais quando se mensura a extensa produção cinematográfica que possui a obra de Jane Austen e a vasta fortuna crítica publicada. Sobre Alencar, existe uma grande fortuna crítica publicada, entretanto, quando nossa pesquisa buscou pela crítica da única adaptação fílmica produzida, houve dificuldade de encontrar material que servisse como suporte teórico. Por outro lado, o ato de construir um material novo proveniente de uma pesquisa única é motivo de grande satisfação para o pesquisador.

Identificamos ao longo da pesquisa um paralelo de pensamentos entre os dois autores, quando estes abordam o casamento baseado no dinheiro, a adoção de um casal como protagonista de ambos os romances, sem esquecer do longo caminho percorrido entre os pares para alcançar um final conciliador. Além desse paralelismo de pensamentos convergentes entre os autores, existem os contrastantes que ajudam a compreender a literatura nacional e suas peculiaridades a partir do diálogo com a literatura universal.

Acreditamos que a obra de José de Alencar precisa ser revisitada e, talvez, reinterpretada, atribuindo-lhe uma posição de maior destaque na literatura nacional, por sua contribuição embrionária para outras grandes obras que sucederam as de sua autoria.

Independentemente de mensurar qual das duas obras é mais importante para a literatura mundial, concluímos este trabalho confirmando todas as nossas hipóteses sobre as possibilidades que se abriam para promovermos uma aproximação entre *Orgulho e Preconceito* e *Senhora*. Foi curioso constatar que, mesmo diante de todas as diferenças já expostas a respeito dos escritores e de sua fortuna crítica, as personagens e suas respectivas ascensões sociais carregam semelhanças pontuais.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. São Paulo: Pontes, 2005.
- _____. **Senhora**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- AMORA, Antonio Soares. **História da Literatura Brasileira**: séculos XVI – XX. São Paulo: Saraiva, 1967.
- ARMSTRONG, Nancy. A moral burguesa e o paradoxo do individualismo. IN: **A cultura do romance**. MORETTI, Franco (org). São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ASKER, Rebecca. **Love and Money in Jane Austen's Pride and Prejudice**. Karlstad Universitet. Faculty of Arts and Education, 2012.
- _____. **Persuasão**. Tradução de: Lobo, L. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.
- _____. **Orgulho e Preconceito**. tradução de Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011a.
- _____. **Razão e Sensibilidade**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2011b.
- AZERÊDO, Genilda. **Para celebrar Jane Austen**: diálogos entre literatura e cinema. 1.ed. – Curitiba: Appris, 2013.
- BAZIN, André. “Por um Cinema Impuro”. IN: **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991. P 82- 104.
- BOECHAT, Maria Cecília. **Paraísos Artificiais**. O Romantismo de José de Alencar e sua Recepção Crítica. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2003.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 49 ed. São Paulo: Cutrix, 2013.
- BRIGGS, Asa. **The making of modern England, 1783-1867**: The age of the improvement. Harlow, Longman, 2000.
- CAMPOS, H. de. Literatura Comparada no Brasil. IN: NITRINI, Sandra. (org.). 3 ed. São Paulo: Edusp, 2010.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Itatiaia Ltda, 2000.
- CARDOSO, Lúcio. Nota do tradutor. IN: **Orgulho e Preconceito**. AUSTEN, Jane. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- CARVALHO, Lucia Helena de O.V. A ponta farpada ou o lugar marcado da mulher no discurso da tradição. IN: GOTLIB, Nádia Batelha (Org). **A mulher na literatura**. Vol. II. Belo Horizonte: UFMG, 1990. p. 35-40.
- CAVALCANTI, Proença. Biografia e Introdução. IN: **Senhora**. Alencar, José. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

COLASANTE, Cristina. **A Leitura e os Leitores em Jane Austen**, dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005.

CORREA, Vlademir. **Dossiê Geraldo Vietri**. São Paulo: Revista Zingu. 54 ed, 2011.

COUTINHO, A. Literatura Comparada no Brasil. IN: NITRINI, Sandra. (org). **Literatura Comparada**. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2010.

DURISIN, D.O Comparatismo do Leste Europeu. IN: NITRINI, Sandra. (org). **Literatura Comparada**. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2010.

FALBEL, Nachman. Os Fundamentos Históricos do Romantismo. IN: **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FERRO, Jeferson. **Introdução às Literaturas de Língua Inglesa**. Curitiba. Ibplex, 2011.

figurino. Monografia apresentada ao Instituto de Artes e Design, especialização em moda, da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. Tradução: Sandra Regina Netz. 4 ed. Porto Alegre: Artmed 2005.

GUILLÉN, Claudio. Entre lo uno y lo diverso: Introducción a La Literatura Comparada. IN: NITRINI, Sandra (org.). 3 ed. São Paulo: Edusp, 2010.

GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema** – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: Ed. T.A. Queiroz, 1982.

KAPLAN, Debora. **Jane Austen among women**. USA, Maryland: Hopkins University Press, 1994.

KINCHITA, Priscila. **Do século XVIII ao século XXI. “Why Jane (Austen), Why now?”**. Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, 2012.

LAFETÁ, João Luiz. As imagens do desejo. IN: **Senhora**. Alencar, José. São Paulo: Editora Ática, 1991.

LAURETIS, Teresa. Tecnologia do gênero. IN: H.B. (Org). **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-204.

LEDESMA, Vilmar. **Disciplina é Liberdade**. São Paulo: Coleção Aplauso. Perfil Geraldo Vietri, imprensa oficial, 2010.

LIVIZ, Elizângela Martins Sandim Franke. **Amor e morte em Encarnação de José de Alencar**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, 2008.

MACDONALD, Gina e Andrew (org). **Jane Austen on Screen**. Cambridge Local: Cambridge University Press, 2003.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MORAES, Fabiana Rosa. As mulheres fundadoras de Alencar. IN: _____. **Amor e Morte em Encarnação de José de Alencar**. Dissertação [Mestrado em Letras e Linguística] Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003. p. 83-147.

MOREIRA, Greiciellen Rodrigues; MAIA, Claudia de Jesus. **Transgressão/ Submissão feminina em Lucíola e Senhora de José de Alencar**. Artigo publicado na revista *Diásporas, diversidades, deslocamentos do Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Montes Claros*, 2010.

MURICY, Katia. **A Razão Cética: Machado de Assis e as Razões de seu tempo**. São Paulo. Companhia das Letras, 1988.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2010.

PACHECO, Maria Regina; SOUZA, Fernandes Ferreira de. **A representação da voz feminina nas personagens centrais de Austen em Emma e Orgulho e Preconceito**. Artigo apresentado à Revista *Digita Ave Palavra* do Curso de Letras da Unemat – Campos do Alto Araguaia. Ed. 11, 2011.

PELLEGRINI, Tânia [et al.]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

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

PIZARRO, A. O Comparatismo Latino – Americano. IN: NITRINI, Sandra. (org). **Literatura Comparada**. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2010.

REMAK, H. Outras Definições. IN: NITRINI, Sandra. (org). **Literatura Comparada**. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2010.

RENÉ, Etienne. O Comparatismo de René Etienne. IN: NITRINI, Sandra. (org). **Literatura Comparada**. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2010.

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

ROSENFELD, Anatol, GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. IN: **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANTOS, M. R. **A virgem da Polônia e Senhora: uma leitura das protagonistas**. dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas da Universidade de São Paulo, 2013.

SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas**. 6 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

- SILVA, Lajosy. **Leituras de Jane Austen no Século XXI**. São Paulo: Livrus, 2014.
- SOROKIN, Pitirim. Social Space, social distance, and social position. IN: On the practice of sociology. Barry V. Johnston ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- SOTER, I. O Comparatismo do Leste Europeu. IN: NITRINI, Sandra. (org). **Literatura Comparada**. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2010.
- SOUZA, Gilda de Mello. **O Espírito das Roupas: A moda no século dezenove**. 5 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação**. Belo Horizonte. Belo Horizonte. ed. UFMG, 2008.
- SULLIVAN, Margaret C. **The Jane Austen Handbook: A Sensible yet elegant guide to her world**. Philadelphia: Quirk books, 2007.
- SUTHERLAND, Kathryn. “Jane Austen on screen”. IN: **The Cambridge Companion to Jane Austen**. Copeland, Edward & MCMMASTER, Juliet. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- THIENGO, Mariana. **O perfil de mulher no romance Senhora, de José de Alencar**. Revista Travessias: Educação, Cultura e Arte, Paraná, v.3. 1982.
- TIEGHEM, Paul Van. Ponto de Partida. IN: NITRINI, Sandra. (org). **Literatura Comparada**. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2010.
- TOMALIN, Claire. **Jane Austen: a life**. London: Vintage, 1999.
- TORRE, G. de. O Comparatismo Latino – Americano. IN: NITRINI, Sandra. (org). **Literatura Comparada**. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2010.
- VASCONCELOS, S G T. Prefácio. IN: **Para Celebrar Jane Austen: diálogos entre Literatura e cinema**. 1. ed. – Curitiba : Appris, 2013.
- VIANA FILHO, Luís. **A vida de José de Alencar**. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp; Salvador: EDUFBA, 2008.
- VIETRI, Geraldo. **Senhora**. Direção e roteiro: Geraldo Vietri. Distribuição: Cic Vídeos, 1976. (109 min.).
- VOLPINI, Javer. **Moda e Literatura: interface para desenvolvimento de figurino**. **Monografia** apresentada ao Instituto de Artes e Design, especialização em moda, da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010.
- WRIGHT, Joe. **Pride and Prejudice**. Produção: Tim Bevan, Eric Fellner e Paul Webster. Direção: Joe Wright. Roteiro: Deborah Moggach. Estados Unidos, 2005. DVD (129 min).
- WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. **Vindication of the Rights of Woman** (1972), editado por Mirian Brody (Harmondsworth: Penguin Books, 1996).

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. Et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003.

ZARDINI, Adriana Sales. A Identidade Feminina na obra Orgulho e Preconceito de Jane Austen. Anais do Silel. V. 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

ZHIRMUNSKY, V. M. O Comparatismo do Leste Europeu. IN: NITRINI, Sandra. (org). **Literatura Comparada**. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2010.

ZOHAR, I.E. A Teoria do Polissistema. IN: NITRINI, Sandra. (org). **Literatura Comparada**. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2010.

ANEXO A – LISTA DE PRINCIPAIS ADAPTAÇÕES TELEVISIVAS DE ORGULHO E PRECONCEITO E SENHORA

Adaptada pela TV Paulista em 1953

Adaptada pela TV Tupi em 1962

Nova adaptação pela TV Tupi denominada de O Preço de um homem em 1972

Telenovela da Rede Globo, dirigida por Gilberto Braga, em 1975. (Primeira novela em cores)

Essas Mulheres, telenovela da TV Record (2004)

Adaptação Fílmica, dirigida por Geraldo Vietri, em 1976

Orgulho e Preconceito – Minissérie de TV – 1952

Filme Orgulho e Preconceito baseado no romance – 1995

Filme Orgulho e Preconceito, dirigido por Joe Wright – 2005

Filme Um moderno Orgulho e Preconceito – 2011

ANEXO B – FICHA TÉCNICA DOS FILMES ORGULHO E PRECONCEITO E SENHORA

Título Original: Pride and Prejudice

Gênero: longa – metragem

Duração: 129 min.

Lançamento (Brasil): 2006

Distribuição: Working Title

Direção: Joe Wright

Assistente de direção: Guy Heeley

Roteiro: Deborah Moggach

Produção: Tim Bevan, Eric Fellner e Paul Webster

Produção executiva: Liza Chazin

Música: Dario Marianelli

Som: Catherine Hodgson

Fotografia: Roman Osin

Direção de arte: Katie Spencer

Figurino: Jacqueline Durran

Edição: Paul Tothill

Maquiagem: Fae Hammond

Produção de elenco: Jina Jey

ELENCO:

Keira Knightley (Elizabeth Bennet)

Matthew Macfayden (Fitzwilliam Darcy)

Rosamund Pike (Jane Bennet)

Donald Sutherland (Sr. Bennet)

Brenda Blethyn (Sra. Bennet)

Judi Dench (Lady Catherine de Bourgh)

Simon Woods (Charles Bingley)

Tom Hollander (William Collins)

Claudie Blakley (Charlotte Lucas)

Kelly Reilly (Caroline Bingley)

Título: Senhora

Gênero: Romance/Drama

Duração: 109 min

Lançamento: 1976

País: Brasil

Direção e Roteiro: Geraldo Vietri

Distribuição: Cic Vídeos

Trilha Sonora: Villa Lobos

ELENCO:

Elaine Cristina (Aurélia Camargo)

Paulo Figueiredo (Fernando Seixas)

Chico Martins (Sr. Lemos)

Flávio Galvão (Eduardo Abreu)

Etty Fraser (D. Firmina)

Yara Lins (D. Emília)

Annamaria Dias (Adelaide Amaral)

Elizabeth Hartmann (Lísia Soares)