

# Amor, poder e resistência em *Senhora*, de José de Alencar

*Love, Power and Resistance in José de Alencar's Senhora*

Robert Howes

King's College London

[robert.howes@kcl.ac.uk](mailto:robert.howes@kcl.ac.uk)

<https://orcid.org/0009-0004-0131-3890>

## RESUMO

O romance *Senhora*, de José de Alencar (1875), é uma obra enigmática e contraditória, principalmente por causa da sua inversão surpreendente dos papéis de gênero tradicionais. Este artigo baseia-se nas obras dos teóricos modernos do poder e nas escritas feministas para sustentar que, subjacente aos detalhes superficiais do enredo e dos personagens, existe uma profunda reflexão sobre o significado do poder, o funcionamento das relações de poder e a importância da resistência. Isto ajuda a explicar algumas das anomalias no romance.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira; Alencar; Papéis de gênero; Poder; Resistência.

## ABSTRACT

José de Alencar's novel *Senhora* (1875) is an enigmatic and contradictory work, largely because of its striking reversal of traditional gender roles. This article draws on the work of recent theorists of power and feminist writings to argue that underlying the superficial details of the plot and characters, there lies a profound meditation on the meaning of power, the working of power relations and the importance of resistance. This helps to explain some of the anomalies in the novel.

**Keywords:** Brazilian Literature; Alencar; Gender Roles; Power; Resistance.

## INTRODUÇÃO

*Senhora* é um dos romances urbanos ou “perfis de mulher” de José de Alencar. Conta a história de Aurélia, uma mulher pobre abandonada pelo homem que ama, Seixas; este quer casar-se com outra mulher, cuja família lhe oferece um dote. Depois, por casualidade, Aurélia herda uma fortuna e usa a sua riqueza para “comprar” o homem que a abandonou. Publicada em 1875, *Senhora* é uma obra da maturidade de Alencar, que incorpora os conhecimentos que tinha adquirido durante vinte anos de esforços políticos e literários intensos. O romance é um

dos mais enigmáticos do autor e está cheio de ambiguidades e inconsistências, levando Luis Filipe Ribeiro (1996, p. 160) a caracterizá-lo como “o grande quebra-cabeças romanesco que é *Senhora*”. Os críticos geralmente consideram-no como uma crítica aos casamentos de conveniência (casamentos por dinheiro), uma interpretação admitida pelo próprio Alencar na sua polêmica com Joaquim Nabuco (Coutinho, 1978, p. 200). No entanto, ainda que o tom da narrativa seja marcadamente hostil ao “mercado matrimonial”, o resultado da trama sugere o oposto: o herói consegue casar-se com uma mulher rica e a heroína fica ao final com o homem que ama. Além disso, se a inversão dos papéis de gênero no romance tivesse sido concebida como uma forma de crítica, poderia ter resultado numa paródia, mas, na realidade, há pouca sátira ou humor em *Senhora*. Apesar dessas contradições, o romance conseguiu obter um êxito duradouro. Manifestamente, há mais em *Senhora* do que uma crítica simples às práticas matrimoniais do século XIX.

Muitas análises críticas de *Senhora* apareceram através dos anos, dando origem a diversas interpretações do romance. Sem descontar qualquer dessas, este artigo sustenta que o romance pode ser visto também como uma reflexão sobre o significado do poder: subjacente ao enredo superficial e aos detalhes dos personagens, existe uma exploração profunda da natureza e dos mecanismos do poder e das relações de poder. Esta exploração não está veiculada por meio de intervenções filosóficas, mas através da estrutura do enredo e dos diálogos entre os dois personagens principais durante os onze meses do seu casamento não consumado. O artigo sustenta que uma análise de *Senhora* baseada nas teorias do poder desenvolvidas por escritores tais como Michel Foucault, teóricos sociológicos e escritoras feministas pode ajudar-nos a compreender como o enredo está estruturado e que lições podem ser tiradas da sua evolução durante o romance.

## INTERPRETAÇÕES ANTERIORES

*Senhora* saiu do prelo em dois volumes, o primeiro em fins de abril de 1875 e o segundo nas semanas seguintes. A página de rosto designou o autor como “G.M.” A recepção crítica começou, mesmo antes da publicação do segundo volume. Em 2 de maio de 1875, o *Jornal do Commercio* publicou uma troca de correspondência, supostamente entre duas mulheres, fazendo uma avaliação do primeiro volume, especulando sobre o segundo volume e abordando

o valor literário do autor, que citaram claramente como sendo José de Alencar.<sup>1</sup> Três dias mais tarde, o mesmo jornal, publicou outra carta de crítica, assinada por Elisa do Vale, que aparece reproduzida em algumas edições do livro sob o título “Nota de José de Alencar” (Alencar, 2020, p. 315-321). Assim parece que estas cartas foram uma tentativa do próprio autor não só de estimular o interesse dos leitores mas também de influenciar a recepção crítica.<sup>2</sup>

O livro foi reconhecido imediatamente como uma obra importante, “um novo romance do mais fecundo escritor brasileiro”.<sup>3</sup> Um jornal carioca comentou que a sua publicação “em qualquer país onde se lesse mais do que se lê entre nós, seria um acontecimento literário.”<sup>4</sup> As primeiras críticas foram favoráveis, mas isto não durou muito tempo.<sup>5</sup> *Senhora*, junto com o resto da obra de Alencar, sofreu um ataque prolongado de Joaquim Nabuco na sua polêmica com o autor mais velho nas páginas de *O Globo* em outubro e novembro de 1875. Nabuco caracterizou a situação dos personagens em *Senhora* como falsa, ridícula e sem valor como invenção ou ideia (Coutinho, 1978, p. 184-187, 200-203).

Esta apreciação dividida do romance continuou ao longo dos anos. A crítica e a análise de *Senhora* geralmente concentraram-se em certas áreas bem definidas: os dois personagens principais, Aurélia e Seixas; questões literárias, tais como o papel de Alencar na transição do romantismo ao realismo; a sua posição em relação ao seu sucessor ilustre, Machado de Assis; e mais geralmente, a sua posição no debate prolongado sobre a identidade nacional brasileira e as influências europeias, o original e a cópia; a situação histórica no Rio de Janeiro oitocentista e o seu relacionamento com questões contemporâneas como a escravidão e o desenvolvimento da economia capitalista; e o tratamento do casamento e do gênero.

Em relação aos personagens, o título do romance sugere que o protagonista principal é Aurélia. Na verdade, houve muita discussão sobre ela como um dos “perfis de mulher”, com a crítica mais recente, de inspiração feminista, discutindo até que ponto ela pode ser considerada como uma mulher emancipada (Borges, 2012; Faria, 2017; Almeida, 2018). O próprio Alencar (2020, p. 320), na carta do pseudônimo Elisa do Vale, declarou terminantemente que o estudo

---

<sup>1</sup> “Folhetim do Jornal do Commercio”, *Jornal do Commercio*, 2 maio 1875, p. 1. Os jornais estão disponíveis em: <https://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>.

<sup>2</sup> “Suplemento ao Folhetim”, *Jornal do Commercio*, 5 maio 1875, p. 2; o texto tem pequenas variantes da versão publicada no livro.

<sup>3</sup> *A Vida Fluminense* (RJ), 1 maio 1875, p. 136.

<sup>4</sup> *O Globo* (RJ), 5 maio 1875, p. 3.

<sup>5</sup> Ver as críticas positivas em *A Reforma* (RJ), 24 abril 1875, p. 1-2, e 23 junho 1875, p. 3.

foi somente do caráter de Aurélia e que todos os outros personagens eram incidentes. Porém, começando com a crítica de Rocha Lima (1968, p. 201-225), publicada pouco depois da publicação do romance, há críticos que consideram Seixas como o verdadeiro protagonista e o grande desencadeador das ações mais importantes (Silva, 2015, p. 120).

Outros críticos examinaram os personagens secundários, como Lemos e D. Firmina, vendo-os como personagens mais caracteristicamente brasileiros, com a sua posição bastante precária numa sociedade baseada no favor. No meio do século XX, dois dos mais importantes críticos literários brasileiros, Antonio Candido e Roberto Schwarz, consideraram o romance suficientemente importante para dedicar-lhe escritas de vulto, utilizando-o ao mesmo tempo para ilustrar alguns dos problemas da obra de Alencar e da literatura brasileira oitocentista em geral. Candido (2000; 2006) valeu-se de *Senhora* para uma discussão sobre a relevância dos fatores sociais externos para a crítica literária. Schwarz (2000) foi além, criticando Alencar por não ter conseguido reconciliar o modelo europeu do romance realista (baseado na sociedade burguesa e na ideologia liberal) com o material local tirado da sociedade brasileira (baseada no favor e no clientelismo). Estas críticas formam parte do debate prolongado sobre o papel dos modelos importados e da cópia em oposição ao original.

Poucos críticos examinaram em detalhe o caráter das interações conflituosas entre os dois personagens principais e o que isto significa para a estrutura e os objetivos do romance. Candido (2006, p. 16) nota:

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.

No entanto, ele logo especifica: “se o livro é ordenado em torno desse longo duelo, é porque o duelo representa a transposição, no plano da estrutura do livro, do mecanismo da compra e venda” (Candido, 2006, p. 16). Este artigo entende, ao contrário, que é a luta prolongada pelo poder entre os dois protagonistas que fornece o impulso que movimenta o enredo.

## **ALENCAR E O CONCEITO DO PODER**

O conceito tradicional do poder ligava-o à soberania política, considerando-o como um aspecto da arte do governo, relacionado ao controle de um território e população definidos e

manifestado no direito, e às relações entre diferentes estados, exercidas pela força ou pela ameaça de violência. Alencar tinha experiência do exercício do poder político. Eleito como deputado conservador em 1861, foi Ministro da Justiça por dois anos entre 1868 e 1870. Demitiu-se como Ministro da Justiça depois de se ter candidatado como senador pelo Ceará, contra o conselho de D. Pedro II. Ganhou o maior número de votos mas o Imperador, usando os atributos do Poder Moderador, escolheu outros candidatos com menos votos como senadores (Magalhães Jr., 1977, p. 242-244). Embora Alencar tivesse ficado deputado, este episódio efetivamente terminou a sua carreira política e amargurou os últimos anos da sua vida (Motta, 1921, p. 94-95).

Alencar também tinha interesse nos aspectos teóricos do assunto (Rizzo, 2012). Estava imbuído da teoria constitucional inglesa e francesa e analisava o sistema representativo e parlamentar do Brasil nos seus escritos políticos e discursos parlamentares (Alencar, [1868] 2021; 1869; 1871a; 2009). Estava especialmente interessado no conceito bastante vago do Poder Moderador, previsto na Constituição de 1824, incitando o Imperador nas suas primeiras obras a tomar a iniciativa e salvar o país da crise política do momento (Alencar, 2009, p. 9-113). Mais tarde, contudo, ia sentir toda a força do Poder Moderador quando D. Pedro II o empregou para excluí-lo do Senado. Por conseguinte, Alencar tinha experiência pessoal do funcionamento do poder e da roda da fortuna.

A ideia tradicional do poder faz-se presente nas obras literárias de Alencar. Em *O Guarani* (1996, p. 95), D. Antônio de Mariz diz para Peri: "Eu, sou um fidalgo português, um branco inimigo de tua raça, conquistador de tua terra"; depois continua: "mas tu salvaste minha filha; ofereço-te a minha amizade," ao qual o índio responde: "Peri aceita; tu já eras amigo." Em outras palavras, Alencar aqui representa as duas formas mais básicas do poder do Estado: a força militar e a aliança. Nos seus últimos anos, a desilusão política de Alencar também manifesta-se na sua ficção, especialmente nas referências satíricas à política em *O tronco do ipê* (1871b, v. 1, p. 137):

O ministro saiu prontamente para não fazer esperar tão importante personagem, que pertencia a uma classe de homens políticos muito apreciada em São Cristóvão. A mão que fabrica os títeres do teatrinho parlamentar, tem razão de preferir essas criaturas de cera, que o menor calor derrete, às almas de têmpera que o fogo enrija em vez de embrandecer.

## TEORIAS DO PODER

Para o leitor que se depara com o romance pela primeira vez no começo do século XXI, o aspecto mais surpreendente do texto é a inversão dos papéis de gênero. O significado quanto

às relações de poder fica resumido no título, *Senhora*, palavra que, segundo Seixas, denota “a relação de império e domínio” (Alencar, 2020, p. 264).<sup>6</sup> Na década dos 1960, Dante Moreira Leite (1967, p. 155, 159-160) tentou aplicar os conceitos modernos da psicologia aos romances de Alencar, notando que os críticos contemporâneos não tinham os recursos teóricos para entender algumas das peculiaridades dos seus protagonistas; Alencar parece ter tido consciência do problema, mesmo se não o explorou integral ou profundamente. De modo semelhante, aplicando as teorias recentes do poder, pode-se ganhar novas perspectivas sobre a obra.

O entendimento tradicional do poder como negócio do Estado foi revolucionado nas décadas finais do século XX pelas ideias de Michel Foucault, que viu o poder como um fenômeno relacional que permeava todos os aspectos da vida social através do discurso. Ao mesmo tempo, as feministas e outros teóricos desenvolviam teorias das relações de poder, especialmente as que influíam na esfera privada. A historiadora feminista Joan Scott (1999, p. 42) escreveu “o gênero é um modo primário de significar as relações de poder”.

Segundo Mark Haugaard (2015, p. 1, grifos do autor): “Não há nenhuma definição simples do poder que não seja contestada, mas muitos teóricos aceitam uma caracterização geral do poder como ou a *capacidade* de obrigar outro a fazer algo que essa pessoa de outra forma não faria ou como o *exercício* de tal capacidade”. Dentro do debate recente, há um número de linhas distintas, particularmente as associadas com Foucault, os teóricos sociológicos do poder e as teorias feministas.

Para Foucault (2002, p. 120, 324; 1991, p. 26-28, 177, 194; 1980, p. 98; 1984, p. 93-96), o poder não é uma instituição, substância, propriedade ou estrutura que pode ser possuída, mas algo que é exercido e que circula por todo o corpo social. O poder é relacional, quer dizer, constitui uma certa forma de relacionamento entre indivíduos. O poder nunca se localiza num ponto único, mas se encontra em todo lugar, não porque abrange tudo, mas porque vem de toda parte e se produz a todo momento, em cada relacionamento, de um ponto para outro. Os indivíduos simultaneamente sofrem e exercem o poder, de maneira que se tornam os veículos do poder mas não os seus pontos de aplicação.

Os conceitos do poder desenvolvidos pelos sociólogos, tais como Steven Lukes (2005), Gerhard Göhler (2009) e Mark Haugaard (2002, 2015, 2020), baseiam-se numa distinção fundamental entre poder-sobre, ou domínio, e poder-para, ou empoderamento, ainda que, como nota Amy Allen (2009, p. 302), estes dois elementos estejam interligados de um modo

---

<sup>6</sup> Todas as citações são da edição da Companhia das Letras / Penguin: Alencar (2020).

complexo. As escritoras feministas recorreram às duas correntes na sua análise das relações de gênero patriarcais. Valorizaram a contribuição de Foucault para a política do corpo e a sua percepção de que o exercício do poder não necessita da vigilância externa nem da coerção porque ocorre pelo processo de autodisciplina ou autorregulação, porém criticaram a sua omissão do gênero quando examina as bases discursivas das relações de poder (Radtke; Stam, 1994, p. 4-5; Faith, 1994, p. 61). A distinção entre poder-sobre e poder-para foi desenvolvida por várias escritoras feministas, especialmente Amy Allen (2018; Fuente Vázquez, 2015).

Para Foucault e as escritoras feministas, a resistência é um elemento-chave das relações de poder. Foucault (1984, p. 95) observou que: “Onde existe o poder, existe a resistência” e que a melhor maneira de compreender as relações de poder era investigar as formas de resistência. “As relações de poder não poderiam existir sem pontos de insubordinação que são, por definição, meios de escape” (Foucault, 2002, p. 347). A resistência constitui um elemento importante do pensamento feminista de longa data, celebrada como o antídoto à subordinação (McAllister, 1991; De Lauretis, 2007; Dias, 2012); no entanto, é considerada por Allen (2018, p. 125-126) como diferente do poder-sobre e do poder-para ou empoderamento, porque implica em alcançar um fim que desafia ou subverte o domínio.

Outro elemento é o relacionamento entre o poder e as relações de amor (Meyer, 1991). Se bem que algumas feministas condenem o amor romântico como um aspecto da ideologia patriarcal, escritoras como Anna G. Jónasdóttir e Ann Ferguson veem os aspectos produtivos do amor como uma contribuição positiva à teoria feminista (García-Andrade; Gunnarsson; Jónasdóttir, 2018).

Sara Mills (2004, p. 33) comenta que “a obra de Foucault trata principalmente da relação entre as estruturas sociais e as instituições e o indivíduo.” O enredo de *Senhora* é regido pela instituição do casamento e os seus personagens interagem dentro das estruturas sociais e as expectativas ligadas àquela instituição na sociedade brasileira oitocentista. O romance analisa diversos aspectos do casamento, desde a racionalidade associada ao casamento como contrato até a emotividade produzida pelo amor e pelo desejo sexual. Ao mesmo tempo, os mecanismos do poder são sujeitos à investigação através da dinâmica dos relacionamentos entre os personagens, principalmente os dois protagonistas, mas também entre estes e os personagens secundários.

## O CASAMENTO E OS PAPÉIS DE GÊNERO

Na Europa, o casamento foi um dos temas salientes do romance oitocentista. A partir de meados do século XX, o tratamento literário do casamento foi o objeto duma investigação intensiva, no início concentrada sobre a trama do namoro e depois, sob a influência da crítica revisionista, sobre os aspectos problemáticos do casamento, tais como o adultério, o divórcio, os casamentos falhados e o incesto (Gougelmann; Verjus, 2016; Galvan; Michie, 2018; Watt, 1993; Overton, 1996; Tanner, 1979; Corbett, 2008; Hager, 2010). Os estudiosos mostraram como a representação do casamento serviu não só como um meio de escapismo popular e romântico, mas também como um veículo para a análise e avaliação crítica das normas contemporâneas de comportamento social e, especialmente, da situação das mulheres. Os temas focados pelas escritoras feministas e, mais tarde, pelos teóricos *queer* foram as mudanças nos papéis de gênero, inclusive o desenvolvimento da área doméstica como um espaço separado feminino, as mudanças correlatas no conceito da masculinidade e a ambivalência dos sentimentos de amor e desejo sexual entre homens e entre mulheres (Armstrong 1987; Macdonald 2015; Sedgwick, 1985). A crítica abrangeu também o uso do casamento e seus problemas como uma metáfora de temas mais abrangentes, e.g. o nacionalismo (Kuzmic, 2016).

Na literatura europeia, a obra de Jane Austen é paradigmática, integrando a representação das características individuais dos personagens com a avaliação crítica dos papéis de gênero. A descrição dos diversos personagens à procura de um cônjuge ideal dá ensejo para uma avaliação irônica e crítica dos costumes matrimoniais e papéis de gênero da sociedade inglesa contemporânea, sociedade em transição rápida de uma ética aristocrática para um conceito burguês do mundo (Biajoli, 2017). É pouco provável que Alencar conhecesse a obra de Austen, mas a crítica moderna fez a comparação entre o romance *Orgulho e preconceito* e *Senhora* (Silva, 2015; Ramicelli, 2019).

As condições no Brasil oitocentista eram muito diferentes da Europa, marcadas pela escravidão, altos níveis de imigração e o espírito burguês ainda em estado incipiente, problematizando o casamento como tema literário. Em *Ficções de fundação*, Doris Sommer (1993) examina os romances latino-americanos, que pregavam a união e a conciliação nacionais através do amor heterossexual e do casamento. As obras selecionadas para representar o Brasil são *O Guarani* e *Iracema*, do próprio Alencar, mas nessas obras é a miscigenação, não o casamento, que forma a base do mito de fundação. No entanto, Alencar

dedicou vários romances ao namoro e ao casamento: *Diva e Sonhos d'ouro*, além de *Senhora*; em *Lucíola*, ele faz a análise dos preconceitos enfrentados pela mulher que fica impedida de casar-se por ser prostituta. Machado de Assis também examinou a condição feminina através do casamento em alguns dos seus romances e contos (Costa, 2013). Vários romances deram um tratamento original à questão do adultério, diferenciando-o do modelo europeu da mulher adúltera punida com a morte: *Dom Casmurro* [1899], de Machado de Assis – a verdade do adultério fica em dúvida; *O marido da adúltera* [1882], de Lúcio de Mendonça: o marido suicida-se em vez de matar a mulher; *A falência* [1901], de Júlia Lopes de Almeida: um romance de adultério escrito por uma mulher.

O tratamento do casamento nos romances oitocentistas refletia, em parte, os debates políticos contemporâneos em cada sociedade. A controvérsia do casamento civil, que se debateu no Brasil durante o Segundo Reinado (Lordello 2002), encontra um eco em *Senhora*, quando o narrador menciona que Lemos tinha conseguido um monsenhor para officiar (Alencar, 2020, p. 106): a falta de ênfase contrasta com a importância do contrato no enredo. Ao mesmo tempo, o romance oferece um vislumbre das mudanças sociais da época quando observa que Aurélia resolveu “casar-se ao costume da terra” em vez de fazer “o casamento à moda europeia” (Alencar, 2020, p. 106).

No enredo de *Senhora*, Alencar adota um tema comum na literatura europeia da época - a mulher rica e o casamento (Michie, 2011), mas modifica-o para os seus próprios fins. A imagem estereotípica dos papéis de gênero que Alencar subverte em *Senhora*, pelo menos no começo, é a da mulher fraca, submissa, restrita à esfera privada, e do homem forte, resoluto, chefe da casa e dos negócios. Neste romance, os papéis de gênero dentro do casamento ficam invertidos no intuito de permitir uma análise demorada das relações de poder e do seu significado num sentido mais abstrato.

## **A INFLUÊNCIA DE BALZAC**

A influência dos modelos franceses sobre Alencar tem sido motivo de muitos debates, motivados em parte pelas referências explícitas em *Senhora* ao romance *Monsieur de Camors* [1867], de Octave Feuillet (1926; Pinto, 1999, p. 185-249). No entanto, parece que o romance tem uma dívida maior para com *Eugénie Grandet* [1833], de Balzac (1964). Os dois romances têm o mesmo enredo básico: uma moça pobre é cortejada e se apaixona por um homem, que logo a abandona para se casar com outra mulher, mais rica. Eugénie e Aurélia ambas herdaram

uma fortuna mais tarde e ficam ricas por sua própria conta. Aqui, contudo, termina a semelhança. Enquanto Eugénie resigna-se à sua situação, Aurélia reage e resiste ao seu destino. Eugénie não tem nenhuma ideia do poder do dinheiro; Aurélia, ao contrário, tem os conhecimentos necessários e a determinação de utilizá-lo como um recurso para reaver o seu amor perdido. Não há nenhuma referência direta em *Senhora* ao romance de Balzac, mas Alencar certamente o conhecia, porque em *Sonhos d'ouro* (1872, v. 2, p. 112-113), menciona-se que o protagonista, Ricardo, está traduzindo-o. Até certo ponto, *Senhora* pode ser visto como uma réplica a Balzac, demonstrando uma alternativa possível para o dilema da heroína. Nos dois romances, o dinheiro serve como chave do enredo, mas o ingrediente ativo em *Senhora*, que impulsiona os acontecimentos, é o poder.

## ROMANTISMO E REALISMO EM *SENHORA*

*Senhora* pode ser analisado em termos de estrutura e conteúdo. À primeira leitura, parece ser um romance realista simples, localizado na sociedade contemporânea e contado por um narrador onisciente. O romance está dividido em quatro partes, com cabeçalhos usando a terminologia associada com os contratos comerciais, e a estrutura do enredo é inequivocamente realista. Alencar dá explicações plausíveis para a situação na qual se encontram os personagens – a necessidade para Seixas de arranjar um casamento financeiramente vantajoso por razões familiares e as origens da herança de Aurélia e dos seus conhecimentos de assuntos comerciais, adquiridos quando ajudava o seu irmão, têm uma explicação clara. Há, porém, também muitos elementos românticos no romance, dos quais o mais óbvio é o papel saliente da emoção no enredo, que é impelido pela força do amor de Aurélia por Seixas e pelo ressentimento dela por causa do seu abandono. Os elementos realistas e românticos em *Senhora* estão totalmente entrelaçados até ao final, quando a apoteose do verdadeiro amor tem que ser validada pela apresentação do testamento dela. Assim, parece legítimo dizer que Aurélia é uma heroína romântica que consegue obter os seus fins (um casamento de amor) por meios realistas (o recurso à riqueza e ao contrato).

## UM REALISMO ENGANOSO

Regina Lúcia Pontieri (1988) aponta a ambiguidade criada em *Senhora* por um narrador dissimulado ou indigno de confiança, de quem as observações ajudam a prevenir o leitor contra

a complexidade e a teatralidade do romance. A ilusão de realismo criada por um narrador supostamente onisciente é, na realidade, errônea, sendo comprometida sutilmente pelas intervenções repetidas do autor. Em “Ao Leitor”, Alencar (2020, p. 31) alega que, em *Senhora*, como em seus perfis de mulher anteriores, a narração veio de pessoa que tinha recebido diretamente a confidência dos principais atores do drama e que o suposto autor não passava rigorosamente de editor; isto significa que o narrador contava a história de segunda e mesmo terceira mão. E quem é esse autor? O romance foi publicado inicialmente sob a sigla G.M., mas “Ao Leitor” foi assinado “J. de Al.” e os jornais contemporâneos não perderam tempo em divulgar que Alencar era o autor verdadeiro. Este elemento inicial de mistificação fica reforçado dentro do romance pelos apartes ocasionais do narrador, que admite não estar a par de todos os pensamentos de Aurélia: “A razão que movera Aurélia, não sei; mas que ela nesse momento não se lembrava da existência da Lísia e do Moreira, disse posso dar certeza” (269; também 147, 225). Igualmente perturbadora é a observação do narrador, notando que o autor de *Diva*, obra anterior de Alencar, também escreveria o romance da vida de Aurélia (Alencar, 2020, p. 255). Outro exemplo é a interrupção na sequência cronológica dos acontecimentos ao final da Parte II quando, num lance dramático, quase cinematográfico, os personagens ficam congelados em posição enquanto o narrador conta seu passado em *flashback* (Alencar, 2020, p. 164).

Além disso, *Senhora* está cheio de contradições, inconsistências e enganos praticados pelos personagens, muitas vezes com a conivência do narrador. Por exemplo, Seixas promete desempenhar o papel de marido, mas não chega a cumprir o dever mais elementar de consumir o casamento, recusando-se a beijar Aurélia na noite nupcial; ele declara-se escravo, mas continua num emprego pago independente de Aurélia; Aurélia comporta-se como uma heroína romântica, mas o narrador adverte ao leitor que ela está, de fato, apaixonada pela imagem ideal de Seixas que ela própria criou: “Aurélia amava mais seu amor, do que seu amante; [...] preferia o ideal ao homem” (Alencar, 2020, p. 147). Os personagens enganam o leitor desavisado, que leva o texto ao pé da letra, e enganam a si mesmos. Por exemplo, Aurélia diz a Seixas que não se importa com “esse traste, a *sua honra*” (Alencar, 2020, p. 296, grifos do autor) quando, na verdade, anseia por ele se regenerar como homem honrado.

Ainda mais notável é a sequência temporal que constitui o núcleo fundamental do romance. Enquanto o romance romântico geralmente culmina no casamento e o romance realista trata dos problemas da vida casada, especialmente o adultério, em *Senhora* Alencar coloca a trama central no período intersticial entre a consagração legal, religiosa e social do casamento na cerimônia oficial e a sua consumação física na noite nupcial.

Convencionalmente, este período só dura algumas horas, mas, no caso de *Senhora*, se estende por onze meses, criando uma espécie de terra do nunca na qual os protagonistas vivem o seu relacionamento completamente isolados do resto do mundo, que ignora a sua situação. Isto, junto com a ausência de datas exatas, introduz um elemento de atemporalidade característica do conto de fadas. Todos esses diversos artificios servem para desestabilizar o progresso aparentemente simples da narrativa, realçando a ficcionalidade do texto. Instigam o leitor atento a ver em *Senhora* algo mais do que um simples romance romântico ou realista e a pensar nas possíveis interpretações abstratas e alegóricas da obra.

## AS RELAÇÕES DE PODER EM *SENHORA*

Nas duas primeiras partes do romance (O preço; Quitação), Alencar define as grandes linhas da trama, explicando de um modo plausível e realista como Aurélia adquire os recursos materiais e os conhecimentos exigidos para inverter a desigualdade tradicional das relações de gênero e lhe confere o motivo e a inspiração necessários através do seu amor por Seixas. Mostra como Aurélia se aproveita de um documento comprometedor para fazer uma chantagem educada, mas implacável, obrigando o seu tio Lemos a obedecer aos seus desejos: “sorriu-lhe a ideia de ter um tutor a quem dominasse” (Alencar, 2020, p. 159). Alencar aponta também como Seixas, em quem as virtudes masculinas tradicionais de integridade e coragem pessoais são fracas, chega a desempenhar o seu papel na experiência. As duas últimas partes do romance (Posse; Resgate) mostram como o enredo se desenrola na prática. Os elementos que impulsionam a ação são os sentimentos malcontrolados de Aurélia – de amor e ressentimento – para com Seixas, que se chocam com o sentimento emergente deste da sua individualidade e identidade masculina. O choque desses sentimentos resulta numa luta entre os personagens pelo poder e pelo controle, que se manifesta através do discurso do contrato e da escravidão.

Na descrição do relacionamento conflituoso entre Aurélia e Seixas antes e durante os onze primeiros meses do seu casamento, Alencar proporciona exemplos dos principais aspectos do poder identificados pelos teóricos posteriores: poder-sobre, poder-para, domínio, submissão, empoderamento e resistência. Mostra claramente, acima de tudo, que o poder é relacional à medida que os dois personagens lutam um contra o outro para impor a sua vontade. Em termos esquemáticos, a beleza de Aurélia no início concede-lhe algum poder-sobre os seus pretendentes, mas isto dá lugar ao poder-para de Seixas, outorgado pela convenção social de

que cabe ao homem pedir a mulher em casamento. A herança inesperada dá a Aurélia o poder-para virar o jogo e afirmar a sua própria vontade na escolha do marido. A fortuna dela e a necessidade de dinheiro dele permitem que Aurélia exerça domínio sobre Seixas, mas ele resiste de uma maneira inesperada, não recorrendo à violência como ela esperava (Alencar, 2020, p. 116, 226), mas exagerando a sua submissão, adotando o papel dum escravizado para depois subvertê-lo através de uma série de atos de desobediência sutis e calculados, que lhe permitem reter uma certa autonomia. Um exemplo disso é a sua recusa a utilizar os objetos pessoais que ela comprou para ele. Aurélia, por sua vez, reage, primeiro pelo sarcasmo, depois tentando dominá-lo, por exemplo, obrigando-o a perder um dia de trabalho para acompanhá-la nas visitas sociais. Mais tarde, ela ameaça acabar inteiramente com a charada e oferecer a Seixas unilateralmente a sua liberdade por meio do divórcio, exercendo o seu poder-para. Ele resiste a isto vigorosamente, argumentando que o dono tem responsabilidades para com o escravo, mas também porque alforriar um escravo era uma prerrogativa tradicional do senhor e, assim, aceitar a sua liberdade de Aurélia por meio do divórcio equivaleria a reconhecer a autoridade dela (Tapioca Neto, 2017, p. 123). O processo termina com um ato final de submissão, quando Aurélia se joga aos pés de Seixas e restabelece a balança tradicional de poder.

No entanto, Alencar não se restringe a demonstrar como o poder funciona - mostra também como a cada momento o exercício do poder pode falhar, acabando sendo frustrado ou produzindo resultados imprevisíveis. Isto acontece especialmente quando os que exercem o poder não têm objetivos claros ou encontram uma resistência inesperada. Assim, Aurélia parece ter tudo a seu favor – beleza, riqueza, conhecimento de como funciona o mundo e a determinação de impor a sua vontade, mas não tem uma noção clara do que quer conseguir na “compra” de Seixas. Sua ideia inicial “era patentear a Seixas a imensidade da paixão que ele não soubera compreender” (Alencar, 2020, p. 227) e só mais tarde cogita na vingança. O seu poder sobre Seixas começa a ser abalado quando ele reage de um modo inesperado, exagerando a sua submissão em vez de recorrer à violência. Ela fica forçada então a reagir aos atos de resistência dele. Mesmo assim, apesar de tudo, continua a amá-lo: “Nas alternativas desse desejo de vingança amiúdo contrariado pelos generosos impulsos de sua alma, se escoara o primeiro mês depois do casamento” (Alencar, 2020, p. 228). Durante os meses seguintes, Aurélia luta por reconciliar a imagem ideal pela qual se apaixonou com o homem real com quem se casou, um conflito ilustrado de modo dramático quando beija o retrato de Seixas na presença dele (Alencar, 2020, p. 252-253). Pouco a pouco, ela perde controle da situação e tem cada vez mais dificuldade em refrear as suas emoções. Grande parte da tensão dramática no

romance resulta do conflito entre as tentativas de Aurélia de resolver os seus motivos contraditórios e as reações calculadas, mas às vezes confusas de Seixas.

Desse modo, Alencar demonstra que o poder não age dentro de um vácuo, mas é constantemente sujeito aos efeitos das circunstâncias e das emoções humanas. O resultado é a desestabilização e confusão das expectativas do leitor. Isto em nenhuma parte fica mais claro do que no uso por Alencar da metáfora da escravidão.

## ESCRavidÃO E MODERNIDADE

Uma história recente nota que “a escravidão era uma instituição formal, mas também um relacionamento negociado” (Heuman; Burnard, 2011, p. 2). Pode-se dizer a mesma coisa do casamento. Em *Senhora*, Alencar interliga esses dois aspectos do casamento e da escravidão. Nas palavras de Seixas: “A minha obrigação é obedecer-lhe, como seu servo, contanto que não lhe falte com o marido que a senhora comprou” (Alencar, 2020, p. 232).

A metáfora central na luta entre Aurélia e Seixas é a da escravidão. A escravidão era um elemento-chave no pensamento europeu, representando o oposto do ideal iluminista de liberdade, e uma imagem impressionante na literatura europeia – “Je serai votre esclave”, diz o futuro marido de Eugénie Grandet (Balzac, 1964, p. 175). As primeiras feministas, tais como Mary Astell e Mary Wollstonecraft, de quem a obra era conhecida no Brasil, utilizaram a escravidão como metáfora pela sujeição das mulheres no casamento e na sociedade.<sup>7</sup> Os teóricos modernos experimentam algumas dificuldades com o conceito da escravidão, mas em geral consideram que a escravidão baseada na violência não é uma relação de poder a menos que o escravo tenha alguma possibilidade de resistência e autonomia (como no caso de *Senhora*) (Foucault, 2002, p. 324, 342; Haugaard, 2020, p. 172-185).

Para os europeus em 1875, a escravidão era principalmente um conceito intelectual, mas para os brasileiros ainda era uma realidade quotidiana, embora cada vez mais anacrônica depois da aprovação da Lei do Ventre Livre em 1871. Alencar, que foi uma figura controversa, na época e depois, por causa da sua oposição à abolição proposta pelo governo (Simões, 2011), utiliza a metáfora da escravidão em *Senhora* de um modo complexo, refletindo a sua reação ambivalente à modernidade. O momento crítico na primeira parte do romance acontece na noite nupcial, quando Aurélia chama Seixas “um homem vendido” (Alencar, 2020, p. 115).

<sup>7</sup> Há uma referência a Mary Wollstonecraft em Joaquim Manuel de Macedo *A Moreninha* ([1844] 1997, p. 69).

Para ela, o casamento é uma transação comercial: “O senhor estava no mercado; comprei-o” (Alencar, 2020, p. 115) e apresenta o recibo do contrato para comprovar o seu direito. Seixas aceita a validade do contrato, mas imediatamente inverte o seu sentido, recorrendo a uma forma mais primitiva de transação - a compra e venda de escravos, e referindo-se a si mesmo como um escravo.

Isto devia parecer uma situação corrente na época, mas, na realidade, resulta numa série de anomalias. Em primeiro lugar, Seixas caracteriza-se como “um escravo branco” (Alencar, 2020, p. 167), um fenômeno pouco comum, embora não impossível (veja o romance *A escrava Isaura* [1875], de Bernardo Guimarães), mas que o afasta dos escravizados negros trabalhando nas fazendas. Além disso, como Alencar certamente sabia, a única maneira pela qual as pessoas se tornavam escravas no Brasil da época era pelo nascimento; não era lícito para as pessoas venderem-se como escravos para pagar dívidas, como em outras sociedades escravistas (Malheiro, 1866-1867, v. 1, p. 40-41). A anomalia da adoção do papel de escravizado por Seixas é enfatizada porque ele continua a reclamar as prerrogativas de um homem branco da elite. Ele afirma que, embora Aurélia tenha comprado um marido, não vendeu a sua alma, o seu caráter, a sua individualidade: “Neste ponto sou livre, e a senhora não tem sobre mim o menor poder” (Alencar, 2020, p. 210). Orlando Patterson (2018) observa que um dos elementos primários de todas as sociedades escravistas era a morte social do escravizado. Não era permitido ao escravizado ter honra, mas, em *Senhora*, um dos grandes conflitos entre os dois esposos trata da questão da honra de Seixas: “Abdicando na senhora a minha liberdade e com ela a minha pessoa; uma coisa, porém, não lhe transferi, e não o podia; a minha honra” (Alencar, 2020, p. 296). Aurélia replica com sarcasmo: “E de que serve a mim esse traste, a sua honra?” (Alencar, 2020, p. 296, grifos do autor). Para ela, a honra pertence ao passado patriarcal; está muito mais preocupada com os valores burgueses modernos relacionados com a respeitabilidade: “Tudo, menos dar minha vida em espetáculo a este mundo escarninho” (Alencar, 2020, p. 284). Por conseguinte, a adoção por Seixas do papel de escravizado é, em grande medida, uma charada. É só pensar no que aconteceria se D. Firmina e os criados tivessem descoberto o que passava e tivessem que escolher entre tratar Seixas como o marido da sua senhora ou o escravo dela.

No entanto, o tema introduz uma imagem potente no romance, sugerindo que não era uma inserção sem fundamento. Em parte, reflete a preocupação política de Alencar com a questão, lutando contra as propostas de abolição imediata (Alencar, 1871a, p. 59-103; 2009, p. 275-330). Em parte, representa uma resposta às ideias mais filosóficas sobre a escravidão. Até certo ponto, *Senhora* reflete o processo sugerido por Hegel na sua famosa dialética do senhor

e do escravo em *Fenomenologia do Espírito* ([1807], 1977, p. 111-119). Hegel argumenta que a consciência-de-si só existe quando é reconhecida por outro indivíduo e que quando duas consciências-de-si se encontram, começam uma luta de vida ou morte pelo reconhecimento. Uma acaba impondo-se como senhor, com uma consciência independente, de que a natureza essencial é ser para-si, enquanto a outra é a consciência dependente, de que a natureza essencial é simplesmente viver ou existir para o outro, tornando-se o escravo. Ao final, o escravo torna-se consciente do que realmente é, através do seu trabalho.

As ideias de Hegel tinham muita influência e refletem-se em *Senhora*, conquanto não de uma maneira simples. A metáfora central do romance é o casamento como escravidão, mas, à primeira vista, não fica muito claro quem é o senhor e quem é o escravo. Aurélia julga que comprou um marido e é Seixas quem se designa como escravizado, enfatizando a sua posição na maneira de pronunciar a palavra “senhóra”, que faz para provocá-la (Alencar, 2020, p. 264). A escravidão fornece a Seixas o modelo e o discurso com os quais pode resistir à sua situação humilhante. O conceito-chave, porém, é o reconhecimento. Aurélia deixa claro na conversa da noite nupcial que quer que Seixas reconheça a imensidão do seu amor por ele. Ela quer: “Mostrar a esse homem, que não me soube compreender, que mulher o amava, e que alma perdeu” (Alencar, 2020, p. 166).

Seixas começa a sua resistência recusando-se a conceder esse reconhecimento:

Aurélia ergueu-se impetuosamente:

-Então enganei-me? exclamou a moça com estranho arrebatamento. O senhor ama-me sinceramente, e não se casou comigo por interesse?

Seixas demorou um instante o olhar no semblante da moça, que estava suspensa de seus lábios, para beber-lhe as palavras:

-Não, senhora, não enganou-se; disse afinal com o mesmo tom frio e inflexível. Vendi-me; pertenceo-lhe. A senhora teve o mau gosto de comprar um marido aviltado; ei-lo como o desejou. [...] preferiu um escravo branco; estava em seu direito, pagava com seu dinheiro, e pagava generosamente. Esse escravo aqui o tem; é seu marido, porém nada mais do que seu marido! (Alencar, 2020, p. 167)

Durante os onze meses seguintes, Aurélia continua a procurar o reconhecimento, perguntando-se se Seixas a ama ou não. Seixas, por sua vez, apesar da sua bravata, na intimidade reconhece a paixão dela, abrindo o caminho para a reconciliação ao final: “Esse sentimento era a intensa admiração que lhe inspirava a energia e veemência do amor de Aurélia” (Alencar, 2020, p. 176).

A escravidão proporciona uma imagem potente da subjugação, mas Alencar modifica-a sutilmente no curso do romance. Como o escravo de Hegel, Seixas resgata-se através do seu trabalho. Porém, enquanto o trabalho o regenera moralmente, ele só consegue resgatar-se

financeiramente, pagando a sua dívida para com Aurélia, graças ao êxito fortuito numa especulação de moralidade suspeita. Este golpe afortunado é essencial para o desenlace da trama e assim, ao contrário da afirmação de Schwarz (2000, p. 50, 53-54, 60-61) de que o material local está limitado aos personagens secundários, localiza *Senhora* plenamente no mundo brasileiro do favor e do clientelismo.<sup>8</sup>

Assim, a escravidão é um conceito-chave no romance, mas é empregado de um modo complexo e enganador. Alencar inverte o conceito feminista da mulher como escrava quando o seu protagonista masculino o adota para caracterizar a sua posição – falsamente, na verdade, porque ele ficou nessa situação por ter assinado um contrato por sua livre vontade. Assim, Seixas utiliza o discurso da escravidão para enunciar a sua resistência a uma forma de domínio que é baseado no contrato, não na escravidão.

## **O PODER DO DESEJO SEXUAL**

A obra de Alencar, seguindo os postulados do romance realista, é geralmente discreto quanto aos assuntos sexuais (Castello Branco, 1985). Não há nenhuma das descrições sexuais explícitas que caracterizam o romance naturalista brasileiro e os personagens preferem falar do amor. No entanto, o sexo é decisivo em várias obras de Alencar – a miscigenação, insinuada em *O Guarani* e tratada mais explicitamente em *Iracema*, e a prostituição em *Lucíola*, especialmente a descrição da primeira noite de Paulo com Lúcia e o famoso episódio da orgia. Como nota Ribeiro (1996, p. 191), os últimos capítulos de *Senhora* são tensionados pelo erotismo mal recalcado.

O pressuposto central em *Senhora*, que não é descrito diretamente, mas aludido em várias ocasiões, é a relação sexual e a premissa básica do enredo é uma forma de coito interrupto – os personagens deixam de consumir o casamento na noite nupcial e a sua frustração sexual crescente conduz diretamente ao desenlace. Assim, Seixas recusa-se a unir-se a Aurélia na primeira noite, “marcando-a com o estigma de sua paixão” (167), e quando menciona que já cumpriu os deveres do marido: “Faltou-lhe mencionar uma, talvez por

---

<sup>8</sup> Seixas obteve a concessão de minas através da sua influência com o ministro. Na época, os cidadãos brasileiros e os estrangeiros residentes no Brasil podiam obter concessões do governo para vendê-las depois a investidores estrangeiros. A São Paulo Railway (Lavander Jr.; Mendes, 2005, p. 14-16) e a Light and Power Company (McDowall, 1988, p. 33-46) começaram desta maneira. Em 1840, o sogro de Alencar, Thomas Cochrane, obteve a primeira concessão de uma linha ferroviária entre o Rio de Janeiro e São Paulo, mas não conseguiu atrair os investidores (Brito, 1961, p. 21-27).

insignificante, o amor; atalhou Aurélia” (208). Entretanto, o criado sorrindo “com ar brejeiro” (189) quando avista o casal junto obriga Seixas a corar. No entanto, a intensidade do desejo sexual de um para o outro ganha força na parte final, onde fica acentuada por momentos de contato físico quando eles se tocam, especialmente na viagem à casa na carruagem depois do baile e no episódio da valsa, quando Aurélia desmaia. Em cada caso, estão quase a entregar-se ao seu desejo sexual, mas recuam ao último momento. Este sentimento de frustração crescente é reforçado pelo outro grande estímulo da paixão sexual – o ciúme mútuo provocado pelo relacionamento de Seixas com Adelaide Amaral e de Aurélia com Eduardo Abreu.

Por conseguinte, o momento culminante do romance e o desenlace do enredo tornam-se possíveis graças ao resgate calculado da sua dívida por Seixas, mas são impelidos pelo desejo sexual crescente dos dois protagonistas. O “final feliz”, com sua inversão de sentido abrupta, é o resultado da convergência do poder da deliberação racional e do poder do instinto sexual, cada vez mais difícil de suprimir. No entanto, se a especulação tivesse falhado, o resultado teria sido diferente. O amor aqui representa um elemento de desestabilização e o final mostra que o poder sempre fica sujeito às forças incontroláveis das emoções humanas e dos acontecimentos fortuitos.

## **SENHORA: FEMINISMO OU ANTIFEMINISMO?**

Alencar só faz duas referências diretas ao feminismo - “certa emancipação feminina” (Alencar, 2020, p. 36) e “[e]feitos da emancipação das mulheres” (Alencar, 2020, p. 184) - mas, visto a importância do gênero em *Senhora*, é lícito perguntar se o romance pode ser considerado uma obra feminista. Ou talvez antifeminista? A resposta é ambivalente. Grande parte da ação apresenta Aurélia como uma mulher independente, dotada de riqueza e inteligência e decidida a controlar o seu próprio destino. Mas ao final há uma reviravolta inesperada e Aurélia ajoelha-se diante do marido, assumindo o papel tradicional da mulher submissa. Isto é uma característica da ficção de Alencar que se nota em outras obras dele (*O demônio familiar*, *Lucíola*, *Diva*, *Til*): trama liberal e progressiva, final conservador e patriarcal. Além disso, apesar do que asseverou o autor no *Jornal do Commercio*, o desenvolvimento de Seixas como personagem forma um elemento importante do romance. Também, Alencar era um escritor-homem e, embora a experiência mais recente tenha mostrado que os homens podem assumir posições feministas, há sempre o risco de eles apropriarem-se

das ideias feministas para servir aos seus próprios interesses (Doane; Hodges, 1987; Ashe, 2011).

Apesar desses senões, o que resta na memória depois de ler o romance é o retrato nada satírico de uma mulher poderosa, muito diferente das heroínas convencionais da literatura oitocentista. Na verdade, ao final Aurélia submete-se, mas não fica vencida. Só se submete depois de assegurar-se que vai ter um marido que a respeita e que é digno do seu amor. Conseguiu usar o seu poder para obrigar Seixas a reavaliar a sua atitude e adquirir os atributos condignos aos ideais da masculinidade oitocentista: diligência no trabalho, autoestima e um sentimento de honra. Como ele próprio admite: “a senhora regenerou-me” (310). Pelo uso eficaz do poder que a sorte lhe outorgou, Aurélia conseguiu evitar o destino de muitas heroínas (e mulheres de verdade) oitocentistas, obrigadas a casarem-se com homens que não podiam amar e, nisso, serve de exemplo de uma personagem feminina que consegue afirmar a sua própria vontade, em contraste marcante com Eugénie Grandet. Assim, *Senhora* representa uma espécie de meio-termo: Alencar incorpora muitos elementos do feminismo no enredo, sem, contudo, se comprometer totalmente com os objetivos do movimento.

## CONCLUSÃO

Na parte final do romance, Aurélia observa:

—Quer saber minha opinião? Isto que o senhor chama escravidão, não passa da violência que o forte exerce sobre o fraco; e nesse ponto todos somos mais ou menos escravos, da lei, da opinião, das conveniências, dos prejuízos; uns de sua pobreza, e outros de sua riqueza. Escravos verdadeiros, só conheço um tirano que os faz, é o amor; e este não foi a mim que o cativou. (Alencar, 2020, p. 265)

Aqui ela resume os principais elementos do romance: a mistura complexa de leis e regras institucionais, recursos materiais, pressões sociais, preconceitos populares e emoções humanas que sustentam o exercício do poder e influenciam o seu funcionamento e os seus efeitos. *Senhora* é uma obra cheia de ambivalência e contradições, que se presta a muitas interpretações. É uma obra profundamente romântica, contando o triunfo do amor, enquadrada dentro duma estrutura rigorosamente realista, mas há elementos da narração que deixam entrever a sua ficcionalidade. Usa a metáfora da escravidão, mas num sentido filosófico mais do que documental. Está localizada no Rio de Janeiro do Segundo Reinado, mas trata de um

assunto de alcance universal. Tem um “final feliz” tradicional e patriarcal, mas o núcleo do enredo representa uma visão muito pouco ortodoxa das relações de gênero da época.

Subjacente a essa complexidade, contudo, há uma reflexão profunda sobre a natureza e o significado do poder. O tratamento do poder em *Senhora* pode ser entendido em pelo menos dois níveis. Num nível pragmático, o romance oferece uma visão mais ou menos realista da luta pelo poder dentro de um casamento ou relacionamento de amor. Invertendo a distribuição tradicional dos recursos e do poder que concedem, e delineando as consequências, Alencar mostra, talvez inadvertidamente, como os atributos dos papéis de gênero são construídos socialmente em vez de herdados inalteráveis da natureza. Ao mesmo tempo, *Senhora* pode ser lido a um nível mais abstrato como uma meditação filosófica ou alegórica sobre o conceito do poder e a natureza das relações de poder na vida social humana. Aqui, Alencar é realmente muito inovador, mostrando claramente que o poder é relacional e se encontra até nos detalhes mundanos da vida cotidiana. Esses níveis diferentes ficam entrelaçados no romance, formando uma rede complexa de representações e significados.

Numa conferência proferida em 1976, Foucault (1980, p. 102) disse que: “É preciso escaparmos do campo limitado da soberania jurídica e das instituições do Estado, e em vez disso basear a nossa análise do poder no estudo das técnicas e táticas do domínio”. Um século antes, em *Senhora*, Alencar fez exatamente isso, mas fez mais: não só mostrou como o poder funciona, mostrou também como pode falhar e como pode ser resistido.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Discussão do voto de graças*: discurso proferido na sessão de 9 de agosto de 1869. Rio de Janeiro: Typ. de J. A. dos Santos Cardoso, 1869. Disponível em <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/185632>. Acesso em: 6 fev. 2022.

ALENCAR, José de. *Discursos proferidos na sessão de 1871 na Camara dos Deputados*. Rio de Janeiro: Typographia Perseverança, 1871a. Disponível em: [Discursos proferidos na sessão de 1871 na Camara dos deputados - José Martiniano de Alencar - Google Books](#). Acesso em: 10 nov. 2024.

ALENCAR, José de. *O tronco do ipê*: romance brasileiro. v.1. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1871b. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4662>. Acesso em: 30 abr. 2021.

ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*: romance brasileiro. Tomo II. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1872. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4657>. Acesso em: 4 jan. 2023.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. 20. ed. São Paulo: Ática, 1996.

ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. CARVALHO, José Murilo de (Org.). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. Disponível em: [http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/cartas\\_de\\_erasmo\\_ao\\_imperador\\_-\\_jose\\_de\\_alencar.pdf](http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/cartas_de_erasmo_ao_imperador_-_jose_de_alencar.pdf). Acesso em: 4 dez. 2017.

ALENCAR, José de. *Senhora*. 1. ed., 3. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras; Penguin 2020.

ALENCAR, José de. *Systema representativo*. Delhi: Facsimile Publisher, 2021 ([1868]).

ALLEN, Amy. Gender and Power. In: CLEGG, Stewart R.; HAUGAARD, Mark. (Eds.) *The SAGE Handbook of Power*. London: Sage, 2009, p. 293-309.

ALLEN, Amy. *The Power of Feminist Theory: Domination, Resistance, Solidarity*. New York: Routledge, 2018.

ALMEIDA, Débora Cristina de. *A heroína na arquitetura transacional de Senhora*. 2018. 140f. Dissertação. (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2018. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/21845>. Acesso em: 5 ago. 2024.

ARMSTRONG, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. New York: Oxford University Press, 1987.

ASHE, Fidelma. *The New Politics of Masculinity: Men, Power and Resistance*. London: Routledge, 2011.

BALZAC, Honoré de. *Eugénie Grandet*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

BIAJOLI, Maria Clara Pivato. Jane Austen ao longo do século XX: do conservadorismo político à crítica de gênero disfarçada. *MM 13º Mundos de Mulheres & Fazendo Gênero 11: Transformações, Conexões, Deslocamentos*. Florianópolis, 2017. Disponível em: [https://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503605564\\_ARQUIVO\\_MariaBiajoli\\_JAaolongodosecXX.pdf](https://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503605564_ARQUIVO_MariaBiajoli_JAaolongodosecXX.pdf). Acesso em: 6 nov. 2024.

BORGES, Valdeci Rezende. Gênero e mercado matrimonial [sic] em *Senhora* de José de Alencar. *Projeto História*, São Paulo, n. 45, p. 285-315, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/15016>. Acesso em: 25 abr. 2022.

BRITO, Nascimento. *Meio século de estradas de ferro*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1961.

CANDIDO, Antonio. Os três Alencares. In: CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, v. 2, p. 200-211.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia (tentativa de esclarecimento) In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 13-25. Disponível em: <https://moisesnascimentoblog.files.wordpress.com/2017/03/crc3adtica-e-sociologia.pdf>. Acesso em: 1 jan. 2023.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985.

CORBETT, Mary Jean. *Family Likeness: Sex, Marriage, and Incest from Jane Austen to Virginia Woolf*. Ithaca: Cornell University Press, 2008.

COSTA, Lourenço Resende da. História e gênero: a condição feminina no século XIX a partir dos romances de Machado de Assis. *Revista Eletrônica Discente História.com*, Cachoeira, v. 1, n. 2, p. 1-15, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufrb.edu.br/index.php/historiacom/article/view/117>. Acesso em: 6 nov. 2024.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar/Nabuco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Editora Universidade de Brasília, 1978.

DE LAURETIS, Teresa. *Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory*. WHITE, Patricia (Ed.). Urbana: University of Illinois Press, 2007.

DIAS, Maria Odila. Escravas: resistir e sobreviver. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). *Nova história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 360-381.

DOANE, Janice; HODGES, Devon. *Nostalgia and Sexual Difference: The Resistance to Contemporary Feminism*. New York: Methuen, 1987.

FAITH, Karlene. Resistance: Lessons from Foucault and Feminism. In: RADTKE, H. Lorraine; STAM, Henderikus J. (Eds.). *Power/Gender: Social Relations in Theory and Practice*. London: Sage, 1994, p. 36-66.

FARIA, Daniele Ribeiro de. A família nuclear burguesa e a ressignificação do feminino no Brasil do século XIX: um estudo a partir do romance *Senhora*. *Letras Escreve*, Macapá, v. 7, n. 4, p. 31-57, 2017. Disponível em: DOI: [10.18468/letras.2017v7n4.p31-57](https://doi.org/10.18468/letras.2017v7n4.p31-57). Acesso: 2 jun. 2023.

FEUILLET, Octave. *Monsieur de Camors*. 82e éd. Paris: Calmann-Lévy, 1926.

FOUCAULT, Michel. *Power-Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. New York: Vintage, 1980.

FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality. Vol. 1. An Introduction*. Harmondsworth: Penguin, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. London: Penguin, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Power*. FAUBION, James, D. (Ed.). London: Penguin, 2002.

FUENTE VÁZQUEZ, María de la. Ideas de poder en la teoría feminista. *Revista Española de Ciencia Política*, Madrid, n. 39, p.173-193, 2015. Disponível em: <https://recyt.fecyt.es/index.php/recp/article/view/38504>. Acesso em: 19 ago. 2021.

GALVAN, Jill; MICHIE, Elsie (Eds.) *Replotting Marriage in Nineteenth-Century British Literature*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 2018.

GARCÍA-ANDRADE, Adriana; GUNNARSSON, Lena; JÓNASDÓTTIR, Anna G. (Eds.). *Feminism and the Power of Love: Interdisciplinary Interventions*. London: Routledge, 2018.

GÖHLER, Gerhard. 'Power To' and 'Power Over'. In: CLEGG, Stewart R.; HAUGAARD, Mark (Eds.) *The SAGE Handbook of Power*. London: Sage, 2009. p. 27-39.

GOUGELMANN, Stéphane; VERJUS, Anne (Eds.) *Écrire le mariage en France au XIXe siècle*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016.

HAGER, Kelly. *Dickens and the Rise of Divorce: The Failed-Marriage Plot and the Novel Tradition*. Farnham: Ashgate, 2010.

HAUGAARD, Mark (Ed.) *Power: A Reader*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

HAUGAARD, Mark. Power. In: GIBBONS, Michael T. (Ed.) *Encyclopedia of Political Thought*. Chichester: Wiley, 2015, p. 1-13. Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/Mark-Haugaard/publication/299489874\\_Power\\_Encyclopedia\\_entry/links/56fbabee08ae1b40b8061c08/Power-Encyclopedia-entry.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Mark-Haugaard/publication/299489874_Power_Encyclopedia_entry/links/56fbabee08ae1b40b8061c08/Power-Encyclopedia-entry.pdf). Acesso em: 22 abr. 2022.

HAUGAARD, Mark. *The Four Dimensions of Power: Understanding Domination, Empowerment and Democracy*. Manchester: Manchester University Press, 2020.

HEGEL, Georg Wilhelm. Friedrich. *Phenomenology of Spirit*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

HEUMAN, Gad; BURNARD, Trevor (Eds.) *The Routledge History of Slavery*. London: Routledge, 2011.

KUZMIC, Tatiana. *Adulterous Nations: Family Politics and National Anxiety in the European Novel*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2016.

LAVANDER JÚNIOR, Moysés; MENDES, Paulo Augusto. *SPR: memórias de uma inglesa*. São Paulo, 2005.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1967.

LIMA, Raimundo Antônio da Rocha. *Crítica e literatura*. 3. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1968.

LORDELLO, Josette Magalhães. *Entre o reino de Deus e o dos homens: a secularização do casamento no Brasil do século XIX*. Brasília: Editora UnB, 2002.

LUKES, Steven. *Power: A Radical View*. 2nd ed. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.

MACDONALD, Tara. *The New Man, Masculinity and Marriage in the Victorian Novel*. London: Pickering & Chatto, 2015.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. 30. ed. São Paulo: Atica, 1997.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *José de Alencar e sua época*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MALHEIRO, Agostinho Marques Perdigão. *A escravidão no Brasil: ensaio historico-juridico-social*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1866-1867. Disponível em: [A escravidão no Brasil : ensaio historico-juridico-social \(senado.leg.br\)](http://www.senado.leg.br/legis/escravidao). Acesso em: 12 jan. 2021.

MCALLISTER, Pam. *This River of Courage: Generations of Women's Resistance and Action*. Philadelphia: New Society, 1991.

MCDOWALL, Duncan. *The Light: Brazilian Traction, Light and Power Company Limited, 1899-1945*. Toronto: University of Toronto Press, 1988.

MEYER, Joan. Power and Love: Conflicting Conceptual Schemata. In: DAVIS, Kathy; LEIJENAAR, Monique; OLDERSMA, Jantine (Eds.). *The Gender of Power*. London: Sage, 1991, p. 21-41.

MICHIE, Elsie B. *The Vulgar Question of Money: Heiresses, Materialism, and the Novel of Manners from Jane Austen to Henry James*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011.

MILLS, Sara. *Michel Foucault*. London: Routledge, 2004.

MOTTA, Arthur. *José de Alencar (o escriptor e o politico), sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1921.

OVERTON, Bill. *The Novel of Female Adultery: Love and Gender in Continental European Fiction, 1830-1900*. Basingstoke: Macmillan, 1996.

PATTERSON, Orlando. *Slavery and Social Death: A Comparative Study*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2018.

PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. *Alencar e a França: perfis*. São Paulo: Annablume; CAPES, 1999.

PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RADTKE, H. Lorraine; STAM, Henderikus J. "Introduction". In: RADTKE, H. Lorraine; STAM, Henderikus J. (Eds.). *Power/Gender: Social Relations in Theory and Practice*. London: Sage, 1994, p. 1-14.

RAMICELLI, Maria Eulália. Stages of Modernity in Perspective: Jane Austen's *Pride and Prejudice* and José de Alencar's *Senhora*. *Acta Scientiarum. Language and Culture* Maringá, v. 41, e45472, p. 1-11, 2019. Disponível em: DOI: 10.4025/actascilangcult.v41i2.45472; <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/45472/751375148468>. Acesso em: 11 jan. 2023.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel*: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996. Disponível em: <https://www.eduff.com.br/produto/mulheres-de-papel-e-book-pdf-646>. Acesso em: 11 jan. 2023.

RIZZO, Ricardo. *Sobre rochedos movediços*: deliberação e hierarquia no pensamento político de José de Alencar. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2012.

SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 33-79.

SCOTT, Joan Wallach. *Gender and the Politics of History*. Rev. ed. New York: Columbia University Press, 1999.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between Men*: English Literature and Male Homosocial Desire. New York: Columbia University Press, 1985.

SILVA, Márcio Azevedo da. *Mobilidade social em Orgulho e Preconceito, de Jane Austen, e Senhora, de José de Alencar*. 2015. 130f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2015. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/4709>. Acesso em: 25 abr. 2022.

SIMÕES, David. Liberdade e civilização no pensamento político de José de Alencar. *Perspectivas*, São Paulo, v. 40, p. 177-199, 2011. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/4835>. Acesso em: 25 jan. 2021.

SOMMER, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1993.

TANNER, Tony. *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.

TAPIOCA NETO, Renato Drummond. *O império e a Senhora*: memória, sociedade e escravidão em José de Alencar. 2017. 151f. Dissertação. (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2017. Disponível em: <http://www2.uesb.br/ppg/ppgmls/wp-content/uploads/2017/06/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Renato-Drummond-Tapioca-Neto.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2021.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Hogarth, 1993.

Recebido em: 25/08/2024

Aceito em: 02/11/2024

**Robert Howes:** possui Bacharelado em Línguas Românicas e Doutorado em História pela Universidade de Cambridge, Inglaterra. Mestrado em Estudos Hispânicos pela Universidade de British Columbia, Canadá. Atualmente é Pesquisador Visitante Associado na Universidade King's College London, Inglaterra, especializado em literatura brasileira e portuguesa do século XIX.