

A Questão da Autoria Masculina e Feminina em *Orgulho e Preconceito* e *Senhora*

La Cuestión de la Autoría Masculina y Femenina en Orgullo y Prejuicio y Señora

The issue of Male and Female Authorship in Pride and Prejudice and Senhora: profile of a woman

Dignamara Pereira de Almeida Sousa
Daise Lilian Fonseca Dias

Resumo: neste artigo, à luz das teorias críticas feministas, é enfatizada a questão da autoria masculina e feminina analisando-se as relações de gênero nos romances *Orgulho e Preconceito* (1813), da inglesa Jane Austen, e *Senhora* (1875), do brasileiro José de Alencar. Para essa abordagem, considerou-se o discurso de ambos os autores sobre os problemas relacionados ao sexo feminino, tais como: a educação, a cultura, a moralidade e o casamento na sociedade aristocrática inglesa e na brasileira do início e fim do século XIX, respectivamente.

Palavras-chave: autoria, críticas, gênero, discurso.

Resumen: el objetivo de este artículo, a la luz de las teorías críticas feministas, es analizar las relaciones de género en las novelas *Orgullo y Prejuicio* (1813), de la escritora inglesa Jane Austen, y *Señora* (1875), del escritor brasileño José de Alencar. Para este abordaje, se consideró el discurso de ambos autores sobre los problemas referentes al sexo femenino, tales como la educación, la cultura, la moral y el matrimonio en la sociedad inglesa aristocrática y en la brasileña de inicios y finales del siglo XIX.

Palabras clave: autoría, críticas, género, discurso.

Abstract: this paper focus on the issue of male and female authorship by analyzing the gender relationships displayed in the novels *Pride and Prejudice* (1813), by the English female author Jane Austen, and *Senhora: Profile of a Woman* (1875), by the Brazilian male author José de Alencar. The analyses are informed by the feminist literary criticism. The discourse of both authors on female-related issues is analyzed. Those issues encompass the following: education, culture, and morality and marriage in the English and Brazilian aristocratic societies of the beginning and of the end of the 19th century, respectively.

Keywords: authorship, criticism, gender, discourse.

Dignamara Pereira de Almeida Sousa é graduada em Letras (Língua Vernácula e Língua Inglesa- UFCG.) e Especialista em Estudos Literários (UFCG). **E-mail:** dignamarab@hotmail.com

Daise Lilian Fonseca Dias é graduada em Letras (Língua Vernácula e Língua Inglesa-UFRN), Mestre em Literaturas de Língua Inglesa (UFPB); Doutora em Literatura e Cultura (UFPB) e professora de Língua Inglesa e suas Literaturas (UFCG). **E-mail:** daiselilian@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Sabe-se que, por muito tempo –, sobretudo no contexto do século XIX quando foram escritos os romances *Orgulho e preconceito* (1813), da inglesa Jane Austen, e *Senhora* (1875), do brasileiro José de Alencar –, havia sido negado à mulher o direito à pena, à educação, à propriedade, ao voto, assim como o de exercer cargos públicos, entre outros. Entretanto, com muita luta, elas puderam, finalmente, conquistar um espaço próprio em um mundo dominado pelos homens, ainda no século em debate, como mostram Woolf (2004), Gilbert e Gubar (1984; 1996) e Showalter (1977). No universo literário, não foi diferente. Tanto no que tange à posição de escritora quanto à de personagem, a mulher foi duramente criticada e silenciada. A questão do espaço ocupado por ela em textos literários continua promovendo várias e prolongadas discussões no campo da crítica, especificamente feminista, notadamente desde a segunda metade do século XX.

As críticas feministas perceberam, ao analisar obras do cânone literário, composto em sua maioria – e inicialmente apenas - por autores masculinos, práticas misóginas em relação à representação da mulher e do seu espaço na ficção, conforme mostra Showalter (1977). Verificou-se que o espaço relegado a ela era o privado, mesmo que por algumas vezes pudesse transitar pelo público, embora isso acontecesse, em geral, com o objetivo de fazer-se conhecida para conseguir um casamento, travar novas amizades, ou acompanhar a família, geralmente os pais ou marido. Dessa forma, sua posição no texto literário era apenas secundária em relação ao lugar ocupado pelo homem, sendo marcado, em sua ampla maioria, pela submissão e resignação. Além disso, a figura feminina era representada por meio de estereótipos, tais como: anjo, demônio, virgem, prostituta devassa, esposa ideal, adúltera infame, louca e tantos outros que a tradição literária masculina difundiu por meio de personagens.

1. A Mulher na Literatura de Autoria Masculina e Feminina

Um exemplo do uso de estereótipos para representar a mulher é encontrado em *O Anjo do Lar* (*The Angel in the House*), um poema escrito pelo poeta inglês Coventry Patmore (1823-1896), publicado em 1854 e 1865. A obra narra o ideal de casamento feliz, seguindo a premissa de que a mulher deve ser um anjo para o marido e para o lar. O poema é composto por hinos de louvor, nos quais o poeta narra o namoro e o casamento de Honoria, “uma jovem cuja graça sem egoísmo, gentileza, simplicidade, e nobreza revelam que ela não é apenas um padrão de dama vitoriana, mas quase, literalmente, um anjo na terra” (GILBERT & GUBAR, 1984, p. 23; tradução nossa).

Na verdade, Patmore apresenta muitos detalhes que sublinham a simplicidade quase patética da vida dessa mulher modelo, vivenciada por muitas na vida real e na literatura. Gilbert e Gubar (1984, p. 23; tradução nossa) afirmam que esse tipo de texto do século XIX, “havia se proliferado, levando jovens meninas à submissão, modéstia [...]; relembrando a todas as mulheres que elas deveriam ser angelicais”. Observa-se que as virtudes de modéstia e pureza angelical foram divulgadas, sobretudo pela pena masculina, para que as mulheres pudessem admirar e seguir aquele padrão recomendado por eles, enquanto representantes da sociedade patriarcal.

Entretanto, muitas autoras também reproduziam em suas obras tais recomendações, como a brasileira Júlia Lopes de Almeida em alguns de seus livros/manuais para moças e noivas, tais como, *Livro das Noivas* (1896) e *Livro das Donas e Donzelas* (1906). No primeiro, a autora aponta que, para serem modernas, as mães deveriam ler para instruírem os seus filhos e para melhor contribuírem na organização doméstica, contudo, teriam a obrigação de suprirem as necessidades e os caprichos do marido. Assim, o empenho delas no lar, de uma maneira geral, tende a ser característica universal para aquelas que aspiram à felicidade. A responsabilidade da mulher circunscreve-se no prover bons cidadãos para a pátria, pois, quando se é mãe, o exemplo é a dignidade; e quando se é esposa, a moral.

No segundo, *Livro das Donas e Donzelas* (1906), ela prosseguiu no mesmo padrão, referente à instrução do sexo feminino, ao possibilitar novos temas úteis, tais como, conselhos para a manutenção do lar, assuntos e notícias em relação à luta feminina, que já ocorria desde meados dos oitocentos. Portanto, não se centrou mais exclusivamente no âmbito doméstico e insistiu na educação das mulheres.

Além das características angelicais, a mulher deveria ser altruísta, aquela que vive “por” e “para” os outros, um ideal também difundido pela cultura patriarcal, e como as feministas apontam a pretexto da crítica: “uma mulher de sentimentos corretos deveria dedicar-se ao bem dos outros” (GILBERT & GUBAR, 1984, p. 24; tradução nossa). Dedicar-se aos outros significava esquecer-se de si mesma em favor do próximo. Alexander Welsh, citado por Gilbert e Gubar (1984), nota que no século XIX, a figura feminina passou a não ser apenas o anjo do lar, mas também “O Anjo da Morte” (Angel of Death), por estar morta em vida, para seguir esse ideal de pureza e abnegação:

Abrir mão do próprio eu não significava apenas ser nobre, mas estar morta. Uma vida que não tem história, como a vida de Makarie de Goethe é realmente uma vida de morte, morte em vida. O ideal de “pureza contemplativa” evoca, finalmente, tanto o céu quanto a sepultura (GILBERT & GUBAR, 1984, p. 25; tradução nossa).

Como se vê, essa figura de anjo foi apontada por muitos escritores da época, a exemplo da personagem Makarie, do romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister-1795-1796*), do autor alemão Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), que não só representa a virgem enclausurada da cultura ocidental, mas também a ancestral direta do anjo do lar. Goethe, como outros autores, utilizou a pena – símbolo do poder fálico - para perpetuar o ideal de mulher virgem e anjo, totalmente devota do lar e assim assegurar o poder masculino na sociedade e, conseqüentemente, na literatura, estereotipando a figura feminina com inúmeros adjetivos que prescrevem submissão e insignificância.

2. O Poder do Falo na Literatura

Segundo Gilbert e Gubar (1984), a literatura é predominantemente uma seara masculina: nela repete-se a essência da sociedade patriarcal, ou seja, o poder do pai e as relações de paternidade - entre homem e mulher - as quais são também de poder e se ligam profundamente aos sexos; tais concepções estão presentes não só na escrita, mas também na vida prática. Logo no início da sua obra, Gilbert e Gubar (1984, p. 3; tradução nossa) fazem a pergunta que se tornou famosa, “Is a pen a metaphorical penis?” (Seria a pena um pênis metafórico?). A resposta é “sim”, sem dúvida, pois sendo o órgão sexual masculino o que dá início ao processo de geração da vida dentro do corpo da mulher, o falo foi desde sempre compreendido como um símbolo de criação e na literatura não é diferente. As autoras concluem que, sobretudo no contexto do século XIX, a “sexualidade masculina, em outras palavras, não [era] apenas analogicamente, mas na realidade a essência do poder. O lápis do poeta [era] de algum modo, (mais do que figurativamente) um pênis” (GILBERT & GUBAR, 1984, p. 4; tradução nossa).

Não é surpreendente que a maioria dos textos considerados canônicos, fundadores da tradição literária ocidental, tenha sido escrita por homens, tais como Homero, Dante, Camões, Shakespeare, Goethe, Flaubert, entre outros. A literatura é, claramente, uma área na qual as mulheres não tiveram voz por muito tempo. Mas quando suas vozes puderam ser ouvidas, ou quando elas se deram conta das imagens forjadas delas mesmas pela pena masculina, foram apontadas como loucas ou monstros que queriam invadir o espaço masculino, pois muitas escritoras escreveram como forma de subversão aos estereótipos usados para representá-las.

Como aponta Woolf (2004), muitas mulheres que tentaram subverter a ordem patriarcal falocêntrica sofreram duras críticas pelo que escreveram e pelos temas abordados em suas obras, considerados triviais, superficiais e substancialmente femininos. Poucas foram as que conseguiram sobreviver

em uma tradição literária que excluiu tenazmente seu sexo e criar uma tradição literária feminina, como Jane Austen. Muitas delas terminariam trancafiadas em casa como loucas, histéricas ou morreriam, como a personagem Bertha Mason, do romance *Jane Eyre* (1847), da inglesa Charlotte Brontë. No caso de Judith, uma irmã fictícia de Shakespeare, criada por Woolf (2004), segundo a autora, se tivesse existido e com o mesmo talento e genialidade do irmão, não poderia escrever, muito menos viver como ele em um mundo dominado pelo poder do falo.

Em vista disso, a mulher que tentasse experimentar a pena para tornar-se escritora teria que se deparar com a tradição autoral masculina que a precedeu. Fatalmente, essa tradição, em sua ampla maioria, pintou a mulher em cores suficientemente fortes no que tange à estereotipia de papéis de anjo/monstro, enfatizando a própria preferência pelo anjo e o repúdio pelo monstro, e denunciando o anjo que esconde o monstro, além de desqualificar as obras de autoria feminina.

Segundo Gilbert e Gubar (1984), a mulher que se apropria da pena para escrever está, inconscientemente, apropriando-se de um objeto masculino, o representante do falo, já que ela não tem um órgão sexual que corresponda a ele para criar. Isso geraria um embate psíquico inconsciente, que muitas vezes se tornou consciente por meio da própria escrita das autoras quando estas discutiam o ato de escrever em suas obras, a exemplo do comentário da personagem Anne Elliott, no romance *Persuasão* (1818), de Jane Austen: “[...] os homens têm tido vantagem sobre nós ao contar suas histórias. A educação tem sido deles em um nível muito maior; o lápis tem estado em suas mãos” (AUSTEN, 1994, p. 129, tradução nossa). Em virtude disso, juntamente com o peso dos estereótipos anjo/monstro que as representavam e assombravam, os quais foram impostos e incorporados pela mulher em razão da tradição literária patriarcal, estaria o germen do que Gilbert e Gubar (1894) chamaram de *angústia da autoria*, mais precisamente, a angústia da autoria feminina, o que denota, logo de início, que tornar-se escritora seria uma experiência traumática para muitas delas.

O poeta Theodore Roethke acusou tenazmente a escrita feminina oitocentista por tratar de temas triviais e não ter senso de humor como os homens. Gilbert e Gubar (1984, p. 542; tradução nossa), por sua vez, dizem que

Roethke ataca as mulheres poetas por fazerem exatamente o que os poetas faziam – isto é, por escreverem sobre Deus, destino, tempo, e integridade, por escreverem, obsessivamente, sobre os mesmos temas ou assuntos, e assim por diante. Contudo, a linguagem dele sugere que é precisamente o sexo dessas mulheres literárias que subverte sua arte.

Conforme o fragmento citado, muitas mulheres oitocentistas tratavam em suas obras dos mesmos temas que os homens e foram julgadas e criticadas apenas por serem desse sexo e não terem o órgão detentor do poder, ou seja, elas seriam, nesse sentido, seres castrados, devido à falta do falo, o órgão do poder.

Nota-se que a crítica literária masculina não facilitou a entrada das mulheres no campo literário. Para Woolf (2004), além do efeito das críticas negativas, as pioneiras do início do século XIX tiveram que enfrentar outra dificuldade: quando elas começaram a se arriscar na pena, não tinham amparo de uma tradição de autoria feminina e o que existia até então ela classifica como “muito pouco e de pouca utilidade”. Segundo a autora, isso deve ter afetado consideravelmente os escritos femininos. O que lhes restou fazer foi criar sua própria tradição e passar a escrever como uma mulher: “mas como uma mulher que esquecerera ser mulher, de modo que suas páginas se enchiam daquela curiosa qualidade sexual que só aparece quando o sexo não tem consciência de si mesmo” (WOOLF, 2004, p. 102).

Woolf (2004) recomenda que as mulheres deveriam esquecer-se do próprio sexo e, principalmente, das condições sociais nas quais viviam, se quisessem escrever algo de qualidade, que não fosse mera imitação dos modelos estabelecidos ou efusões lamuriosas de sua condição. Entretanto, conforme referido, depois de lutas árduas em favor de sua causa, grande parte das pioneiras que desejaram entrar no mercado editorial conseguiram

vencer as angústias comuns de sua situação e eventos traumáticos para formarem o que hoje se considera a tradição literária de autoria feminina. Um exemplo disso, como mostra Showalter (1977), é Jane Austen que, em meio às críticas masculinas e femininas sobre sua obra, escreveu sobre assuntos considerados triviais e femininos, porém preocupou-se em criticá-los, sobretudo os valores esperados e procurados no casamento e, principalmente, como se operam esses valores dentro da sociedade para determinar os relacionamentos entre homens e mulheres.

3. A Questão da Autoria (masculina x feminina)

No contexto das discussões aqui apresentadas sobre relações de gênero e autoria, destaca-se também, por tratar dos valores aos quais se operam o casamento e da função da mulher na sociedade, a obra *Senhora*, de Alencar. O autor escreveu essa obra de maneira incomum para os escritores masculinos ao longo dos tempos (até então), pois nesse romance quem domina é aquela que, segundo as regras da sociedade patriarcal vigente, deveria ser dominada. Por esse motivo, a heroína do romance subverteu a ordem vigente que, de nenhuma forma, considerava a mulher apta para administrar a si própria, muito menos, bens materiais. Todavia, sabe-se que no desfecho da narrativa, a posição da mulher volta ao estado de submissão relegado a ela. Isso acontece por que, como Ribeiro (1996, p. 213) aponta:

A forma que a narrativa encontra para resolver seus impasses não é - e não poderia ser - uma descoberta de Alencar. Ela se oferecia dentro de uma tradição muito cristalizada, nos limites da cultura de que se alimentava o romancista.

Com base nessa citação, e relativamente à posição de Alencar, serão analisadas as perspectivas referentes à representação feminina em *Senhora* (1875), ora apontando o discurso falocêntrico do autor, ora a trajetória de “emancipação” da protagonista.

Não se pode negar que, tanto nas obras de autoria masculina quanto nas de autoria feminina, é central a questão da (re) definição dos papéis sexuais, já que em seus textos, tanto os homens criavam estereótipos negativos para afirmar a submissão do feminino ao masculino quanto as mulheres tentavam quebrar e negar essas imagens negativas, a fim de apontarem outras perspectivas sobre o próprio sexo, como capaz e ativo. Para tanto, no estudo de qualquer obra, sobretudo aquelas produzidas até às primeiras décadas do século XX, a autoria passa a ser um elemento indispensável de análise, pois quem escreve – como sempre acontece, mas isso ganha destaque nas análises feministas – transmite a própria visão de mundo e a ideologia do tempo em que vive -, ambas travestidas na voz do narrador e/ou de personagens.

Neste sentido, e incluindo-se também a autoria feminina, é pertinente analisar, à luz das teorias feministas, a ideologia patriarcal injetada nos textos literários por meio das figuras do narrador/autor. Nesta acepção, segundo Ribeiro (1996, p. 144):

A presença do narrador se faz sentir, desde o princípio, ao dar nome ao livro e às partes que o compõem. Tal denominação já traduz uma maneira de ver os acontecimentos que irão ser relatados; é, já, um prévio julgamento das ações que estão por vir.

Obviamente que o autor, por intermédio da figura do narrador, é consciente do tema que será abordado na obra, desde a escolha do título às partes que a compõem, assim como as estratégias para narrar os acontecimentos e os julgamentos de valores que serão expostos na narrativa. Como exemplo disso, destaca-se a obra *Senhora* (1875), na qual o próprio título denota o tipo de relação que rege a vida dos protagonistas: Seixas (servo) e Aurélia (senhora). O mesmo ocorre com os nomes escolhidos para as quatro partes que compõem o livro. Usando o jargão do direito comercial e das transações financeiras, o narrador denomina as partes como, *O Preço*, *Quitação*, *Posse* e *Resgate*. Com isso, aponta para a significação maior do tema do romance: casamento de conveniência.

Também, na obra *Orgulho e Preconceito* (1813) as palavras que compõem o título, de uma maneira mais geral, indicam a relação de sentimentos e atitudes entre os protagonistas, Elizabeth e Darcy, bem como a indicação do preconceito da sociedade em razão de um homem rico (Darcy) casar-se com uma moça (Elizabeth) que não era do seu meio social. Toda a narrativa se dá em torno desses sentimentos equivocados que fazem com que os próprios personagens atentem para as armadilhas que as convenções sociais lhes impõem.

Leite (1989, p. 6) trata da autoria expondo abordagens de alguns estudiosos sobre a relação autor-narrador. Um deles é Foster, que define o homem criado pela ficção, ou o *homo fictus*, ao dizer que “criador e narrador é um só”. Nota-se que pelo narrador, pode-se conhecer o autor, suas ideologias e crenças, já que não há, de certa forma, distinção entre ambos, pois quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também, o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Assim, uma obra literária analisada pela ótica feminista não deve desconsiderar a relevância da questão autor/narrador, e nem o contexto em que está inserida (CÂNDIDO, 2000) - pois, com base em cada um desses aspectos são retratadas as condições das relações de gênero. Stein (1994, p.13) reforça esse pensamento sobre a questão da autoria e do elemento social, ao dizer que “um escritor não é imune às influências da época em que viveu, e (...) sua obra, portanto, também não está desligada do contexto social em que é produzida.”

A crítica feminista ao discutir a questão da autoria e a autoridade masculinas nos textos literários escritos por homens e mulheres, considera a voz narrativa um tropo fundamental na reavaliação das representações femininas em obras escritas por ambos os sexos. Lanser (1992), citado por Macedo (2005), avalia que o estatuto do narrador e da autoridade narrativa é sempre constituído em conformidade com o poder social dominante, ou seja, a forma de se construir o feminino pela ótica masculina é diferente da maneira como as mulheres o fazem. Isto ocorre porque o primeiro sexo – sempre considerando o contexto oitocentista - é que está no poder,

dominando a realidade e a ficção. O texto literário, dessa forma, é marcado pela autoridade masculina, que injeta doses de afirmações falocêntricas no ato da escrita, comprovando, assim, o poder do sexo na linguagem.

4. As Protagonistas e as Relações de Gênero

As discussões elencadas são relevantes para a presente análise, pois elas se detêm nas diferentes perspectivas e pontos de vista sobre a representação da mulher nos textos que são objeto de estudo deste artigo, já que as obras que compõem o *corpus* selecionado foram escritas por dois autores de sexos diferentes e que vivenciaram contextos sociais distintos, mas dialogam sobre o mesmo tema: a condição feminina oitocentista. Além disso, ambas as obras trazem em seus enredos questões referentes às condições de vida das mulheres de tal época, o que compreende o amor, o mercado matrimonial e, principalmente, o dinheiro em relação a esses dois fatores importantes.

Nota-se que os romances em estudo apresentam as condições das mulheres oitocentistas, mas também apontam que muitas - no caso das protagonistas - não eram conformadas com tais situações, de modo que criticavam e reagiam, comedidamente, contra tal sistema. Apesar disto, é importante ressaltar que a reação de Elizabeth e Aurélia contra o que era imposto ao seu sexo se deu até certo ponto, pois elas não podem ser consideradas como mulheres completamente transgressoras, visto que não se envolveram em militâncias por reivindicações de direitos, por exemplo. Mesmo assim, as protagonistas avançaram em diversos aspectos: na assertividade do discurso que apresentavam; na consciência de que o sexo feminino não passava de um objeto no mercado matrimonial; e na compreensão de que a sociedade não se importava com os sentimentos delas.

Analisando especificamente as protagonistas, sabe-se que Aurélia ocupou uma posição de evidência na sociedade que Elizabeth não ocupou. O dinheiro herdado lhe proporcionou uma educação mais rebuscada,

pôde não só escolher, mas comprar um marido. Entretanto, a primeira diferencia-se da segunda, porque da mesma forma que o dinheiro foi sua força subversiva, foi também o motivo que a fez morrer em vida, pois entregando seu testamento ao marido e tornando-o herdeiro universal de sua fortuna, entregou-lhe também o controle da própria vida. O testamento é um documento que traz benefícios para outras pessoas depois da morte de alguém. Nesse caso, Aurélia ainda não tinha morrido, mas, segundo o narrador, por amor entregou tudo que era seu ao amado.

Por se tratar de uma obra de autoria masculina, supõe-se que o narrador de *Senhora* (1875) assume uma postura patriarcal, tanto ao “matar” a personagem em favor do outro, o homem - que volta ao seu lugar de direito e de senhor do discurso - quanto por supervalorizar o sentimentalismo feminino mediante total abdicação da mulher em favor do ser amado. A metáfora da paternidade literária discutida por Gilbert e Gubar (1984) explica esse fator ao apontar que o autor tanto cria quanto mata suas personagens:

Um paradoxo final da metáfora da paternidade literária é o fato de que da mesma forma que um autor tanto gera e aprisiona suas criaturas fictícias, ele as silencia ao privá-las de autonomia (isto é, do poder do discurso independente) até mesmo quando dá vida a elas. Ele as silencia e (...) as paralisa, ou – encrustrando-as no mármore de sua arte - as mata (GILBERT & GUBAR, 1984, p. 14; tradução nossa).

O autor, com sua autoridade de “pai” do texto, cria, molda e, por último, aprisiona a figura feminina com a força de sua pena. O caso de Aurélia, por exemplo, é bastante complexo, pois ela não é uma personagem que se submete ao marido em toda narrativa, embora seja construída pelo narrador dando sinais de emancipação. A protagonista age sobre o mundo, por meio do dinheiro, para defender seus ideais subjetivos, para que eles não sejam diminuídos ou reprimidos pela sociedade.

O narrador de *Senhora* (1875) traça a trajetória de vida da personagem, apresentando os estágios de pobreza, ascensão e, por fim, de submissão de Aurélia, ou seja, ele primeiro coloca a heroína como uma moça totalmente

nula diante da sociedade, por além de ser pobre ser mulher, em seguida confere a ela o direito de emancipar-se, transitando por todos os espaços (público e privado), embora ele a restrinja ao lar, a maior parte do tempo. Tudo isso para, por fim, depois de ter colocado o poder nas mãos dela, fazer com que a protagonista, por amor, abdique de tudo o que conquistou. A voz narrativa mostra que a mulher, mesmo tomando consciência da situação na qual vivia, volta ao papel dado a ela nas relações de gênero: o de *escrava/submissa*.

No trecho a seguir, Aurélia não só assume o lugar de submissa na relação de poder dentro do matrimônio, mas implora ao marido que tome posse de sua alma: “Aquele que te humilhou, aqui a tens abatida, no mesmo lugar onde te ultrajou, nas iras de sua paixão. Aqui a tens implorando seu perdão e feliz porque te adora, como o senhor de sua alma” (ALENCAR, 2011, p.263). Percebe-se que Aurélia não vê alternativa a não ser recompor seu antigo *status*, sendo novamente submissa à ordem patriarcal, retornando também ao espaço que sempre fora da mulher, o privado. Ao perder o poder, por seu próprio consentimento, ela perde a soberania no casamento e sobre si mesma, já que não tem mais o que administrar, torna-se apenas a propriedade de direito do marido. A atitude dela é extremamente positiva/romântica, na perspectiva patriarcal, já que se sente feliz ao adorar seu senhor; mas, negativa à luz do pensamento feminista, pois como reflete Ameno (2001, p. 143): “Por que a mulher é incapaz de fazer revolução? Porque, em vez de dividir seu espaço, a mulher doa; em vez de adaptar seus desejos, ela os anula; em vez de sentir prazer, dissimula; em vez de viver, sacrifica-se”.

Para estar com o amado, Aurélia renuncia a si mesma como sujeito, pois a entrega do testamento é, figurativamente, a entrega de sua vida, como também a renúncia do dinheiro que lhe deu poder. Fazer isto é a única maneira que a personagem encontra de ter Seixas para si, já que o mesmo diz a ela que, “tua riqueza separou-nos para sempre” (ALENCAR, 2011, p. 263). Ou seja, Aurélia deve entregar-lhe a única arma com a qual lutou contra o sistema patriarcal: o dinheiro. Com isto, morre a senhora

para nascer a esposa. Com a renúncia, Fernando pode assumir plenamente seu papel de homem, de marido e de proprietário, tanto do capital quanto dela.

Supõe-se com o desfecho de *Senhora* (1875) que, naquele contexto, o discurso falocêntrico, ou seja, a autoridade masculina sempre transcendia às páginas do texto ficcional e que era maior que a autoridade feminina - a qual, quando acontecia - tinha um caráter temporário. Depreende-se que o autor aponta que a mulher podia, em alguns casos, transitar pelo espaço do homem, mas que não o ocuparia de fato. Fica implícito, também, poderia despertar de sua condição e, em alguns casos, como o de Aurélia, mesmo que por um tempo, apropriar-se do poder, da autoridade, embora, no final, toda a subversão da ordem patriarcal por ela proposta seja invertida a favor do homem. Neste sentido, conforme discute Ameno (2001, p. 83) em sua crítica ao patriarcado:

A mulher que chega ao poder copiando a dominação não conseguirá nunca fazer com que o gênero feminino deixe sua condição de subordinação. Não basta à mulher fazer sua escolha individual, “quero ser A” e uma outra dizer: “Quero ser B” o mundo social deve estar adaptado para conter os dois elementos em harmonia.

Em todo caso, é correto supor que a sociedade da época de Alencar não estava preparada para uma heroína como Aurélia e que o narrador, por sua vez, estava denunciando a condição opressora e reprimida da mulher, responsável por impossibilitá-la de agir contra a sociedade hostil. Assim, não se pode desconsiderar a hipótese do autor estar exprimindo simpatia à causa da mulher, sobretudo se for considerado o fato de que as outras protagonistas dos romances de Alencar, tidos como *de perfis femininos*, elas ou morreram - como forma de redenção e purificação da alma corrompida, como é o caso de Lúcia, do romance *Lucíola* (1862) - ou como Emília, protagonista de *Diva* (1864), que se ajoelha aos pés do amado, seu senhor, deixando-o dominá-la e aceitando, com plenitude, a sua condição feminina, tal e qual lhe prescrevia a moral dominante, conforme fez Aurélia. Além disso, a escolha de palavras da voz narrativa em *Senhora* (1875), conforme

exposto nas citações ao longo desta análise, são suficientes para comprovar que a postura patriarcal, de modo planejado, prevalece na obra.

Em uma passagem de *Senhora* (1875), a fala do narrador relativamente à representação feminina pode sugerir posicionamento patriarcal ao dizer que, “o coração, e ainda mais o da mulher que é toda ela, representa o caos do mundo moral. Ninguém sabe que maravilhas ou que monstros vão surgir desses limbos” (ALENCAR, 2011, p. 115). Analisadas sob a ótica feminista, as palavras “caos moral” referente ao coração de uma mulher remetem, em linhas gerais, à idéia da culpa feminina. A questão da culpa está relacionada ao discurso patriarcal que associa as mulheres, em geral, a Eva, vista como a culpada pela desgraça da humanidade, por persuadir o homem, Adão, a comer do fruto proibido, contrariando a vontade de Deus, que os expulsou do paraíso, gerando assim o caos no mundo e nas suas próprias vidas.

Nota-se também na citação acima, notadamente nas palavras “maravilhas” e “monstros”, a idéia que os autores masculinos têm da mulher como anjo/demônio, reforçando os comentários aqui apresentados sobre tal questão. Deve-se considerar que, associada à imagem de monstro, está a figura de Lilith que, segundo a tradição apócrifa judaica, foi a primeira mulher de [Adão](#). Ao recusar ser submissa ao marido, ela fugiu para residir com os demônios. Lilith também é acusada de ser a serpente que levou [Eva](#) a comer o fruto proibido (GILBERT & GUBAR, 1984).

Em contraponto com Aurélia, está Elizabeth: ambas divergem em comportamento, como mostram os desfechos dos romances em análise. Elizabeth casou-se com Darcy por amor, da mesma forma que Aurélia o fez. Entretanto, a primeira não abdicou de nenhuma fortuna, muito menos se prostrou diante do marido implorando amor, nem renunciou o controle sobre a própria vida – em caráter simbólico ou não, em favor do marido. O casamento veio para adicionar elementos positivos em sua vida, não para diminuí-la como ser humano, visto que ela permanece sendo alguém, e não se torna algo, por vontade própria nem de outra sorte. Isto acontece também porque Darcy é um homem de grande fortuna que

possibilitará a esposa crescer intelectualmente, tornar-se uma dama, ter um relacionamento tranquilo, no qual o amor e o dinheiro vieram para acrescentar em suas vidas, dando a um a possibilidade de ser menos orgulhoso (Darcy) e à outra (Elizabeth), a oportunidade de ter mais acesso ao espaço público e adquirir experiências, assim como desenvolver-se como pessoa, mulher, esposa, em virtude das novas experiências – positivas – que o casamento com o protagonista promete lhe proporcionar.

Austen cria heróis que sejam dignos de tais mulheres, sem privilegiar, ferozmente, um final feliz para seu próprio sexo, mas destaca também que a mulher tem necessidade de satisfação emocional, financeira e tem o direito de escolha, como Elizabeth o teve, mesmo que ainda seja limitada em muitos aspectos. A autora apresenta a protagonista como uma personagem que pode viver satisfatoriamente e em certa posição de igualdade com o marido, sem que seja submissa como outras de suas iguais. No fragmento a seguir o narrador apresenta a relação entre Elizabeth e Darcy depois de casados e a percepção que a irmã dele tem dessa união:

Georgiana [irmã de Darcy] tinha a opinião mais elevada sobre Elizabeth no mundo; embora ela primeiro ouvisse com uma surpresa beirando o alarme o modo animado e brincalhão com que ela se dirigia ao seu irmão. Ele que sempre inspirava nela um respeito que quase superava sua afeição, agora era visto por ela como objeto de pilhéria. Sua mente recebia conhecimentos que nunca antes achara em seu caminho. Pelas instruções de Elizabeth, ela começou a perceber que uma mulher pode tomar liberdades com seu marido (AUSTEN, 2008, p. 228).

Percebe-se nesse trecho que a mulher, mesmo sendo irmã, comportava-se diante do homem com polidez e respeito, havendo entre eles a fissura da autoridade masculina. Georgiana, com surpresa e alarme, vê como o irmão tornou-se mais alegre e descontraído com a esposa, quebrando a figura de senhor que ele passava para ela. Elizabeth mostra para o leitor de Jane Austen, como também para a cunhada, que a mulher pode ter uma relação íntima e tranquila com os homens, sem o receio de infringir qualquer lei masculina.

Sabe-se que a incredulidade da irmã de Darcy ocorre pelo fato de que, na época de Austen, havia uma concepção generalizada de que homens e mulheres possuíam capacidades naturais bastante diferenciadas e, por esse motivo, não havia igualdade entre os sexos em relação à educação, negócios, postura perante a sociedade e, principalmente, no seio familiar, já que as moças tinham a função de serem submissas, modestas, puras e educadas. Não deveriam apresentar qualquer relação de intimidade com o sexo oposto, a não ser a de subalterna, pois eles sempre estariam um degrau acima do seu. Um exemplo disso é a relação entre os pais de Elizabeth. A senhora Bennet em momento algum se dirige ao marido chamando-o pelo primeiro nome. Chama-o sempre de *senhor*, como aponta o fragmento: “Meu caro Sr. Bennet”, replicou sua esposa, “como pode ser tão cansativo!” (...) “Sr. Bennet, como pode falar mal de suas próprias filhas a esse ponto?” (AUSTEN, 2008, p. 6).

Posto isso, a proposta da autora é de apresentar um novo homem e uma nova mulher. A maneira que Darcy e Elizabeth vêm um ao outro e lidam com suas diferenças foi o modo encontrado por Austen para retratar aquela sociedade e propor alternativas para a igualdade entre os sexos.

Embora Jane Austen tenha vivido muito antes do desenvolvimento da crítica literária feminista, percebe-se que ela trata de idéias bastante revolucionárias sobre a representação da mulher e da voz feminina em suas obras. Em *Orgulho e Preconceito* (1813), por exemplo, ela analisa o lugar e ponto de vista da mulher, vendo-os e propondo\destacando que sejam diferentes do que apregoavam as convenções sociais da sua época. Austen enfatiza a necessidade de equilíbrio entre os sexos, para que haja harmonia nas relações de gênero. Ela parece encorajar suas iguais a ganhar força para fazer ouvir a voz feminina numa sociedade dirigida pelo patriarcado. Em outras palavras, o que a autora destaca é a importância da igualdade entre homens e mulheres ainda no século XVIII – visto que escreveu esta obra no final daquele século - o que é considerado algo revolucionário para a época.

Percebem-se os aspectos que diferenciam Austen de Alencar, pois ela leva suas heroínas – no caso específico em discussão, Elizabeth - a encontrar homens que “estivesse [m] numa posição para apoiá-las, tirá-las das dores e limitações da infância, permitindo-lhes que se tornassem mais do que já eram” (MILLER, 1986, p. 75; tradução nossa). O ideal que o texto de Austen deixa antever é que as heroínas desejavam viver em tranquilidade e, em igualdade com os heróis, mesmo que essa relação acontecesse apenas no âmbito doméstico. Diferentemente, Alencar sugere que as mulheres podem despertar para a realidade do seu sexo, ou ter consciência de sua condição, mas não subverter a ordem vigente, como mostra o desfecho do seu romance ao enfatizar total abnegação da mulher em relação ao homem.

5. A Representação dos Pais e dos Heróis

É importante destacar, ainda, as representações dos pais e dos heróis em ambos os romances analisados. No que tange ao comportamento do pai de Elizabeth, sabe-se que ele vive trancafiado na biblioteca para refugiar-se da extravagância da esposa e das filhas mais novas. O erro dele, como aponta Miller (1986), foi escolher a mulher errada para casar-se, quando outrora, deixou se levar pela beleza e vivacidade dela. Depois de longos anos de convivência, percebeu que sua companheira era uma mulher tola, e cujo objetivo era casar as filhas com homens de grande fortuna. Sem outra opção, o Sr. Bennett teve que suportá-la por toda a vida, sendo o único culpado por tão má escolha. Já Pedro, pai de Aurélia, caracteriza-se pela fraqueza, falta de decisão e medo de assumir para seu pai o casamento com D. Emília. Ele não enfrenta a família para poder estabelecer a sua; está sempre ausente, deixando as funções de pai e provedor para a esposa.

Ambas as figuras paternas, aqui analisadas, são apresentadas como imprudentes. O primeiro por escolher uma esposa tola que só ensinaria para as filhas as futilidades da vida, e o segundo, por não assumir sua mulher e família. Entretanto, o Sr. Bennet, mesmo agindo imprudentemente com as filhas por deixar a educação delas na responsabilidade da mãe, é

representado como um pai presente e verdadeiro provedor do lar, sendo um *gentlemen*, um homem de autoridade perante a família, enquanto Pedro Camargo não foi esposo e nem provedor do lar, deixando a família, por muitas vezes, passar necessidade.

No contexto estudado, os pais eram muito cobrados quanto ao fato de serem bons exemplos de homens para as filhas, para que, espelhadas neles, elas fossem capazes de escolher seus futuros maridos. Entretanto, apenas Elizabeth viu nos erros do patriarca, que deveria escolher um companheiro que atendesse as suas expectativas, já que seu pai mostrava-se, na maioria dos casos, indiferente aos anseios da esposa. Assim, ela casou-se com Darcy, o herói digno de uma heroína igual a ela, que apresenta temperamento forte, que não se deixa intimidar por nenhum comentário inconveniente ao seu respeito, que decide ir contra os desígnios da mãe ao casar-se por amor e, principalmente, por ser mais racional do que as outras mulheres do seu meio. O fragmento a seguir aponta a personalidade de Elizabeth quando mostra segurança ao tocar piano em presença de Darcy:

Você quer me assustar, Sr. Darcy, ao vir com toda esta pompa para me ouvir? Não me alarmarei, embora sua irmã toque tão bem. Há uma teimosia em mim que não suporta ser assustada pela vontade dos outros. Minha coragem sempre se ergue a cada tentativa de me intimidar (AUSTEN, 2008, p. 107).

Consoante Miller (1986, p.46; tradução nossa), os pais de Austen, “representam as tensões e dificuldades que as mulheres jovens enfrentavam ao contemplarem a própria dependência e expectativas.” Olhando para o relacionamento dos seus pais, Elizabeth saberia escolher bem o homem com quem se casaria, sendo capaz de discernir qual jovem era digno de tê-la.

Aurélia, por sua vez, guiada pelo amor e não pela razão, como fez a personagem de Austen, não enxergou no exemplo do pai ausente, o protótipo do homem com o qual não deveria casar-se. Escolheu Seixas, um homem ocioso e imprudente que, “não só se ausenta da função masculina de manter a família, como ainda a reduz a uma pobreza maior

do que a herdada” (RIBEIRO, 1996, p. 167). Seixas é o tipo de herói que uma autora como Austen, mergulhada nas dificuldades enfrentadas pelas mulheres de seu tempo, nunca criaria para suas protagonistas, a não ser para apontar - através das personagens secundárias, como a irmã de Elizabeth, Lydia - o infortúnio que teria a mulher que escolhesse tal exemplo de homem, embora Wickham não seja o protagonista da obra.

Seixas, herói de Alencar, é um homem que sustenta sua vida burguesa à custa do trabalho da mãe e das irmãs. Troca o amor pelo dinheiro, vendendo-se por trinta contos de réis e, posteriormente, por cem contos. Sua vontade e realização pessoal estavam acima de qualquer sentimento e de qualquer pessoa. Observa-se que ele representa não só a ordem patriarcal, mas o próprio mercado matrimonial. Segundo Ribeiro (1996), Seixas estava jogando as regras do jogo, já que para a sociedade de sua época e para a classe social em que se movia, ele não estava agindo de modo condenável, pois o homem tinha toda liberdade de transitar por todas as esferas como bem entendesse, poderia desfrutar de toda ociosidade e, principalmente, viver as aventuras proporcionadas apenas para o seu sexo, sem tornar-se fútil ou imprudente.

Já Darcy, herói de Austen, é um verdadeiro *gentleman*: um homem confiável e provedor, capaz de possibilitar a uma mulher segurança e bem-estar. Era o tipo de herói que trazia segurança financeira e emocional para as mulheres, cuja posição era tão delicada e instável. Ele era o exemplo de refinamento e prudência tão admirado pela irmã, que via nele a figura de um segundo pai. Mesmo sendo criticado por muitos que o julgavam orgulhoso, Darcy ajudou Elizabeth e sua família no caso de Lydia. Era um bom amigo para Bingley e, principalmente, foi um bom esposo, por viver em harmonia com Elizabeth, sem buscar diminuí-la em nenhum aspecto, sem tentar impor-se sobre ela.

Considerando esses personagens, nota-se as diferenças entre o herói que saía da pena masculina e o herói da pena feminina, no contexto analisado. Miller (1986, p. 153; tradução nossa) sugere, ao analisar os heróis de Charlotte Brontë e George Eliot que:

Nós retornamos à diferença irredutível entre o herói de um homem, o qual colocaria conquistas acima do amor, e o herói de uma mulher, o qual seria um homem raro e extraordinário, preparado para amá-la e a ouvi-la primeiro.

Como se vê, em geral, o que está em primeiro lugar para os heróis saídos da pena masculina era sua realização pessoal, como Seixas, que se preocupava apenas com seu bem-estar e *status*, forçados pelo trabalho diário das mulheres a quem ele deveria ajudar por serem pobres e sem estudo. Além disso, ele abandonou Aurélia em vista de melhores condições financeiras que teria ao lado de uma mulher rica. Este é um típico herói forjado pela pena masculina, pela autoridade patriarcal, o qual, mesmo criado com todos os defeitos, reconquista *seu lugar de direito*: o de senhor - do discurso, do dinheiro, da mulher, como se vê em *Senhora* (1875). Enquanto o protagonista da pena feminina, especificamente o herói de Austen, é forjado com toda consciência para merecer suas heroínas. Os personagens masculinos que não são tão dignos delas, como Wickham, servem apenas como contraponto ou alerta para que suas protagonistas não façam a escolha errada.

Além do conforto financeiro que os heróis de Austen prometiam, eles eram fiéis aos seus sentimentos, mesmo que não fosse conveniente sentir atração por uma mulher que não era do seu meio social, como foi o caso de Darcy e Bingley, ambos criticados por seus familiares quando se uniram às pobres irmãs Bennet. Esquecendo-se das conveniências impostas pelo meio, esses protagonistas decidiram amar tais mulheres pelo que elas eram, mesmo não sendo de sua classe social. Para eles, o que importava também era a satisfação emocional. Nesse sentido, notam-se as perspectivas díspares dos dois autores estudados na representação da mulher e dos homens nas duas obras analisadas, principalmente no que tange aos desfechos de ambas as narrativas.

CONCLUSÃO

A análise das relações de gênero em *Orgulho e Preconceito* (1813) e *Senhora* (1875) à luz das teorias críticas feministas anglo-americanas contribuiu significativamente para a avaliação da construção das protagonistas e dos heróis em obras de autoria feminina e masculina, no caso das obras em questão. Conforme foi visto, ao criar suas personagens, o autor de um

texto pode expressar sua ideologia falocêntrica sobre a figura feminina, como é o caso de Alencar, ou desconstruir tal ideologia, no caso de Austen, que o faz a fim de lançar uma nova proposta para as relações de gênero, por meio do quesito de igualdade entre os sexos, mesmo a autora mostrando que isso acontece apenas no âmbito doméstico. Por meio da linguagem, ambos os autores esboçam os tipos de personagens seguindo seus preceitos, visão de mundo e leitura do contexto em que viviam.

No caso de *Senhora* (1875), Alencar apresentou uma proposta de *emancipação feminina*, no que diz respeito à personagem Aurélia visto ter ela podido administrar seus bens, sua vida e até mesmo o marido, Seixas – pelo menos durante algum tempo. O autor desconstruiu ao longo da narrativa o discurso falocêntrico, dentro do contexto do século XIX, quando inverteu a ordem social que aponta homem (senhor) e mulher (serva). Na obra, Alencar enfatiza que o *senhor* do discurso e da situação pode ser a mulher, que faz do homem um mero capacho, servo de seus desejos, de modo que, quem domina é aquela que deveria ser dominada, e quem é o dominado é aquele que, na cultura patriarcal, detém o poder.

O narrador também apresenta essa mulher como diferente dos seus pares, pela riqueza intelectual, mostrando em muitos casos que poderia dialogar de igual para igual com o sexo oposto, sobre determinados assuntos. Contudo, a emancipação de Aurélia só se efetua dentro do espaço doméstico e enquanto ela tem o poder sobre o marido, visto que, no desfecho do romance, a personagem entrega ao marido seu testamento tornando-o herdeiro de sua fortuna, apresentando figurativamente a morte da mulher.

No caso de *Orgulho e Preconceito* (1813), a autora faz críticas à sociedade da época que constituía o casamento como mero comércio, à educação feminina que se voltava apenas para a função de tornar as mulheres aptas para tal união mercantil, bem como uma crítica a certas figuras femininas que se tornaram marionetes dessas convenções sociais, quando elas alimentavam a ideia de que a mulher tinha que viver em busca

de um bom pretendente, pois disso dependia sua saúde física e emocional, como também Alencar o faz.

A autora apresenta, nessa perspectiva, as seguintes personagens: a Sra. Bennet, a qual tinha como objetivo único ver as filhas casadas e bem amparadas; as irmãs Bennet mais novas, moças ingênuas que tratavam o casamento como mais uma diversão na vida; Charlotte Lucas, uma moça que já contava com a idade de vinte e sete anos e temia o futuro como mulher solteira; Caroline Bingley, a irmã mais nova de Bingley, que fazia investidas em Darcy, por ele ser um homem que possuía uma grande fortuna; Lady Catherine, que buscava no casamento da filha com o sobrinho Darcy a perpetuação do seu poder, por meio do dinheiro de ambas as famílias; e por último, das personagens em destaque da análise encontra-se Georgiana, irmã de Darcy, moça rica e educada para cumprir o que era imposto a uma dama de sua classe: ser prendada, passiva e viver à espera de um bom casamento.

Em contraponto com as personagens citadas, no que tange ao motivo que as leva de fato a buscar o casamento, estão as irmãs Bennet mais velhas, Elizabeth e Jane, embora a primeira seja mais racional e perspicaz em suas decisões do que a segunda. Ambas alimentam a ideia que só se casariam quando amassem verdadeiramente o marido, não sendo de acordo que uma união deveria seguir por simples conveniência para as partes ou até para a própria família.

Por meio dessas figuras, Austen enfatiza que a mulher pode ter direito à escolha, como de fato Elizabeth fez, quando recusou dois pedidos de casamento, por não considerar tais pretendentes dignos de sua estima e, por acreditar que não seria feliz com eles. Ressalve-se que Austen também mostra que suas heroínas deviam buscar uma vida confortável para não passarem privações, neste sentido, ela constrói personagens secundários que não se deram bem com as escolhas feitas, como é o caso de Lydia, irmã mais nova de Elizabeth, a qual se causou com Wickham que além de ser inescrupuloso, não garantia estabilidade financeira, fazendo com que a mesma muitas vezes recorresse as irmãs mais velhas, que no final da

narrativa desfrutaram de boas escolhas, por terem se casado com homens que amavam e por eles serem possuidores de uma fortuna considerável.

Ao analisar o herói da pena masculina e o da pena feminina, das narrativas em estudo, notam-se construções díspares, ou seja: Seixas, herói de Alencar, era um homem que vivia à custa do trabalho da mãe e irmãs, que se casou por dinheiro, a fim de alimentar a vida burguesa. Darcy, herói de Austen, era um *gentleman*, pois o mesmo, além de ter renda própria, casa-se por amor e, principalmente, pelo fato de que a mulher que ama não pertence ao seu meio social.

Esta análise ainda evidencia os desfechos de ambas as narrativas. Em *Senhora* (1875), o autor conclui com o enclausuramento e submissão total da heroína, que abdica de toda fortuna e vida em favor do amor, apresentando uma derrota dessa personagem diante da sociedade patriarcal. Já em *Orgulho e Preconceito* (1813), a autora mostra que a mulher pode viver em harmonia com o sexo oposto, marcado na sociedade pela autoridade e poder, apontando que, além do direito de escolha, ela pode agir em igualdade com o ser masculino, mesmo no âmbito privado.

A construção dos protagonistas e o desfecho dos romances podem ser justificados pela questão da autoria masculina e feminina, na qual a primeira mostra o poder do falo transmitido da sociedade para o ato da escrita; ou na segunda, que mostra uma nova visão da relação entre homem e mulher, dentro do texto literário e na sociedade. Entretanto, vale destacar o fato de que Alencar, por meio da voz narrativa, poderia estar denunciando a condição opressora e reprimida da mulher, que a impossibilitava de agir contra a sociedade oponente. Por outro lado, é possível que Austen, apenas, sugerisse que o sexo feminino só poderia viver em tranqüilidade com o sexo masculino dentro do espaço doméstico. Ou, ainda, que tais atitudes dos autores poderiam ser limitadas devido à época (século XIX) em que viviam, na qual as transformações, de fato, das condições femininas davam os primeiros passos.

Em virtude disso, ainda assim, pode-se dizer que são divergentes as posições dos autores das obras em tela, ao construir as personagens

femininas. Embora saiba-se que, tanto em textos masculinos quanto em femininos, podem ser observadas a condição de subordinação da mulher e que em muitos deles afirma-se o poder do falo como transcendente das páginas ficcionais. Entretanto, nas narrativas, objeto desse estudo, há predominância, no escrito da pena masculina, da autoridade da paternidade literária (GILBERT & GUBAR, 1984) ao estabelecer a morte, mesmo que figurativamente, da heroína no final do romance *Senhora* (1875)- figura esta que, mesmo vivenciando estágios de emancipação, retorna à submissão sugerindo que o homem, por fim, toma o poder. No romance de autoria feminina, por sua vez, pode ser percebido que a autora mostra, de fato, como é a vida de suas semelhantes na sociedade, mas, também mostra que as mulheres têm o direito de escolha, ao optarem pelo casamento ou não. Assim também, as estimula para que reflitam nas condições sociais em que vivem e busquem melhorias para suas vidas.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Senhora*. Porto Alegre: L & M, 2011.

AMENO, Agenita. *Crítica à tolice feminina*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

AUSTEN, Jane. *Orgulho e preconceito*. Tradução de Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2008.

_____. *Persuasion*. New York: Penguin Books, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.

CAVALCANTI, Ildney , et al. *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidade*. Maceió: UFAL, 2006.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura brasileira no Brasil: era romântica*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora & Universidade Federal Fluminense, 1986.

GILBERT, Sandra & SUSAN, Gubar. *The Norton anthology of literature by women: the traditions in English*. 2nd edition. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1996.

_____. *The Madwoman in the attic: the woman writer and the Nineteenth-century literary imagination*. Boston: Yale University Press, 1984.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (orgs.). *Dicionário de crítica feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2002.

MILLER, Jane. *Women writing and writing about men*. New York: Pantheon Books. 1986.

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

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press, 1977.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

WOOLF, Virginia. Jane Austen. In: WATT, Ian. *Jane Austen: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1963.

_____. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.