

O tempo como matérias estilística e discursiva no romance urbano
Senhora, de José de Alencar

Manoel Francisco Guaranha¹

RESUMO

Este trabalho é vinculado ao Grupo de Pesquisa “Estudos Estilísticos”, do Programa de Pós Graduação em Linguística da Universidade Cruzeiro do Sul, cuja linha de pesquisa dedica-se às relações entre discurso, gramática e estilo e tem como objetivo investigar como José de Alencar (1829-1877) constrói estilisticamente por meio do romance *Senhora* (1875) aquele aspecto que ele denomina “fisionomia indecisa, vaga e múltipla, tão natural à idade da adolescência”, que imputa, no prefácio de *Sonhos d’ouro* (1872), como característica da infância da Literatura Brasileira. Nesse sentido, investiga-se o exemplar do romance urbano, *Senhora*, não apenas por meio da perspectiva do espaço em que se desenvolve a trama, mas também a partir das técnicas por meio das quais o autor manipula o tempo na narrativa, ora sugerindo o resgate mítico do passado, ora apresentando o tempo presente como matéria narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso e estilo; José de Alencar; *Senhora*; Romance urbano

ABSTRACT

This work belongs to Study Group “Stylistics Studies” of the graduate program in Linguistic at Universidade Cruzeiro do Sul (São Paulo – Brazil), whose line of research considers the relationship between discourse, grammar and style and this article aims to investigate how José de Alencar (1829-1877) produces stylistically in the novel *Senhora* (1875) the aspect that he calls “undecided, vague and multiple form so natural in the teenagers” that he uses to qualify, at the forewords of his novel *Sonhos d’ouro* (1872), a characteristic of Brazilian literature’s childhood. In this way, the work analyzes an urban novel, *Senhora*, not only through space where the history develops, but under the perspectives of the techniques whereby the author manipulates the time in the narrative, sometimes suggesting the mythical redemption of the past, sometimes presenting the present time as raw material for the narrative.

KEYWORDS: Discourse and style; José de Alencar; *Senhora*; Urban novel

¹Doutor pela Universidade de São Paulo – USP . Professor de Literatura Portuguesa e do Programa de Mestrado em Linguística da Universidade Cruzeiro do Sul – Unicsul, São Paulo, SP, Brasil, e professor concursado da disciplina de Comunicação Empresarial da Faculdade de Tecnologia do Estado de São Paulo – Fatec, São Paulo, SP, Brasil. manoel.guaranha@cruzeirosul.edu.br; m-guaranha@uol.com.br.

Este trabalho tem como objetivo investigar como José de Alencar (1829-1877) constrói estilisticamente, por meio do romance *Senhora* (1875), o caráter indeciso, vago e múltiplo que atribui à expressão literária brasileira da segunda metade do século XIX.

Para tanto, é necessário considerar que as diversas concepções de estilo põem em evidência diferentes visões do fenômeno. Entre elas, três podem ser elencadas: o estilo como “expressão (da personalidade, da mentalidade, da orientação intelectual) de um autor/emissor” (PLETT, 1981, p. 111), visão expressiva; como “efeito (de qualidades inerentes ao texto) sobre o leitor/auditor: concepção afetiva ou receptiva” (PLETT, 1981, p. 111); como “combinatória específica da língua: [...] na qual o texto é interpretado como uma escolha e uma organização significativa de elementos linguísticos” (PLETT, 1981, p. 113).

Sem a pretensão de esgotar o debate em torno do conceito de estilo, adotaremos para este trabalho uma concepção que procura sintetizar as três perspectivas precedentes. O estilo será aqui entendido como a expressão de um autor/emissor que faz determinadas escolhas linguísticas, de forma consciente ou inconsciente, para provocar efeitos sobre um leitor/auditor em face de um contexto. Esta síntese apresenta a vantagem de que se pode analisar o fenômeno sob as coordenadas que regem a produção literária: autor, leitor e texto atrelados à realidade que os une, o contexto.

Por outro lado, este viés aproxima-se da noção de

[...]expressividade da língua portuguesa [ou de qualquer língua], isto é, os meios que ela oferece aos que falam ou escrevem para manifestarem estados emotivos e julgamentos de valor, de modo a despertarem em quem ouve ou lê uma reação também de ordem afetiva” (MARTINS, 2000, p. 23).

Isso nos autoriza a buscar, de forma mais incisiva, marcas estilísticas tanto na materialidade do texto quanto na intencionalidade do autor ou na situacionalidade da obra em função do público a que primordialmente se destinou.

É bastante conhecido, ora acatado, ora questionado, o suposto projeto literário de Alencar, publicado no prefácio do livro *Sonhos d'ouro*, de 1872. Nele, o escritor categoriza as três fases da literatura brasileira que até então ele podia vislumbrar: a primitiva, a histórica e a que chamou de infância de nossa literatura. As obras que ele selecionou para representarem cada uma dessas fases não obedecem a uma sequência cronológica correspondente a cada período e também não se podem considerar essas categorias como estanques, mas justapostas, o que se evidencia ao considerarmos o

chamado romance urbano de Alencar. Embora seja necessário levar em conta que, neste rótulo, o gênero romance é restringido pelo espaço privilegiado em que se desenrola o enredo: a cidade, há, nas obras dessa categoria, traços temáticos e estilísticos que revelam aspectos de uma sociedade ainda em formação às voltas com uma dialética temporal em que passado e presente se articulam e se complementam.

Ao falar sobre a infância da literatura brasileira, Alencar reconhece haver “não somente no país, como nas grandes cidades, até mesmo na Corte, [...] recantos que guardam intacto, ou quase, o passado” (ALENCAR, 1951, p. 14). Surge então um dos primeiros problemas que se deve considerar quando se fala no romance urbano de Alencar como uma categoria independente do Indianismo e do Regionalismo praticados pelo autor: não é apenas em uma, mas na intersecção entre essas três categorias que Alencar se dá a conhecer de modo mais amplo ou que os três alencares, na expressão de Candido (1981), se revelam. Para a tarefa de análise das ficções que se desenvolvem na cidade, é necessário levar em conta, além do espaço, outra dimensão: o tempo, tanto o passado quanto o presente, como matéria-prima da ficção urbana do escritor cearense.

Homem de seu tempo, influenciado pelo viés burguês e urbano do Romantismo pela formação que teve, certamente a vida citadina não poderia ficar de fora da obra do romancista, contudo, a viagem que empreendeu a sua terra natal certamente trouxe a Alencar a inspiração para o Regionalismo e o Indianismo, as outras dimensões do Romantismo que cultivou. A pena do escritor cearense transformou em estilo essas tendências complementares, dado que ele mesmo constatou ao fazer o balanço de sua obra:

Nos grandes focos [de civilização brasileira], especialmente na Corte, a sociedade tem uma fisionomia indecisa, vaga e múltipla, tão natural à idade da adolescência. É o efeito da transição que se opera, e também o amálgama de elementos diversos (ALENCAR, 1951, p. 14-15).

Sob este aspecto, Alencar observa, ainda, a “luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira” de que “são reflexos *Lucíola*, *Diva*, *A Pata da Gazela*, e tu, livrinho que aí vais correr o mundo com o rótulo de *Sonhos d’ouro*” (ALENCAR, 1951, p. 15). Desse modo, é por meio da bidimensionalidade espacial e temporal que Alencar sugere que leiamos sua obra: o conterrâneo que se encontra com o estrangeiro de um lado e a idade da adolescência do outro. Estamos, de qualquer modo, no terreno do

intervalar, tempo da transição vaga e múltipla do espírito adolescente que se materializará na composição dos personagens e da narrativa.

É possível que esta visada nos permita aplainar certas contradições frequentemente apontadas em uma obra urbana cujos temas transitam do fetichismo, em *A Pata da Gazela* (1870), à prostituição, em *Lucíola* (1862), e acabem “no hino misterioso do santo amor conjugal” em *Senhora*. É possível, ainda, que a múltipla face que Alencar se propôs a transformar em estilo tenha sua expressão-síntese justamente nos romances urbanos do escritor e daí percebemos a importância fundamental do espaço como adjetivo que antes parecia cercear o gênero romance urbano, mas que agora lhe confere a verdadeira dimensão: é na cidade que as múltiplas culturas se cruzam, convivem, contrastam e é a cidade, afinal, o espaço privilegiado desse tipo de romance, já que se trata de um gênero burguês por excelência. É no cenário urbano que a comédia humana encontra o palco mais adequado, especialmente a comédia humana brasileira, em seu primeiro ato, naquele momento.

Nessa perspectiva, os três alencares divisados por Candido (1981) são sugestões valiosas do crítico para uma abordagem múltipla não só da obra toda de Alencar, mas também da categoria específica que é o romance citadino desse autor. Se o “Alencar dos rapazes” é “heroico, altissonante; [e] o Alencar das mocinhas, gracioso, às vezes pelintra, quase trágico” (CANDIDO, 1981, p. 222), o terceiro Alencar

[...] que se poderia chamar dos adultos, [é] formado por uma série de elementos pouco heroicos e pouco elegantes, mas denotadores dum senso artístico que dá contorno aquilino a alguns perfis de homem e de mulher. Este Alencar difuso pelos outros livros, se contém mais visivelmente em *Senhora* e, sobretudo, *Lucíola*, únicos livros em que a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade, dotados de peso específico e capazes daquele amadurecimento interior inexistente nos outros bonecos e bonecas. (p. 226)

Dessa observação infere-se que o terceiro Alencar é o urbano e nele convivem o “sobrevoo do cotidiano” no “impulso heroico” e o retoque deste “na quadrilha idealizada dos romances de salão”. Ambas as faces “aprofundam[-se] por terceira dimensão, que corresponde, na exploração da alma, ao mesmo desejo de coisa nova e liberdade de gestos, que o levaram a buscar meios os mais diversos para o cenário de sua obra” (CANDIDO, 1981, p. 226).

É desse modo que este trabalho aborda *Senhora* (1875), representante do romance urbano de Alencar: como obra-síntese do projeto, quer construído, quer intuído

pelo escritor cearense. Nessa obra, as múltiplas faces da adolescência nacional fundem-se e nela os olhos de Alencar divisam, simultaneamente, passado e futuro sob a ótica do seu tempo. O escritor transforma tempo em estilo e propõe uma reflexão sobre a contemporaneidade. É necessário esclarecer que o privilégio concedido neste trabalho ao romance *Senhora*, em detrimento dos outros da mesma fase, não tem caráter valorativo, antes se deve ao fato de esse livro ser uma espécie de coroamento da carreira do escritor, já que é sua obra madura.

Para abonar essa contemporaneidade de *Senhora*, destaco o profundo compasso entre o livro e seu tempo que se revela, entre outros elementos, por meio da temática da obra: a dicotomia amor e dinheiro; pela estrutura comercial em que se organiza o enredo: “Preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate”; pela concessão que no final se faz ao matrimônio, sacralizando-o; pelo retrato sinestésico dos salões; pela pintura de caracteres, senão de modo realista como fariam mais tarde Machado, Aluísio Azevedo e Eça, por exemplo, pelo menos pinçados de forma mais direta da realidade, como são os personagens Lemos, tutor de Aurélia, “tipo desses folgazões que trazem sempre um provimento de boas risadas com que se festejam a si mesmos” (ALENCAR, 1982, p. 22) e D. Firmina Mascarenhas: “parenta que não passava de mãe de encomenda, para condescender com os escrúpulos da sociedade brasileira, que naquele tempo não tinha admitido ainda certa emancipação feminina” (ALENCAR, 1982, p. 13).

É como homem de seu tempo que Alencar conduz os personagens, dando à leitora modelo de primeiro nível, a quem se destinava o livro, o desfecho que ela deseja. Também é como autor-modelo que se comporta, criando uma trama que, se num primeiro momento mostra-se ousada porque subverte a relação homem/mulher em uma sociedade machista (chamaríamos isso de uma piscadela que Alencar dá para a leitora menos presa às convenções), num segundo momento pacifica e restaura o *status quo* por meio do discurso de Aurélia quando ela entrega sua fortuna nas mãos do homem a quem também passará a pertencer de direito e a quem sempre pertenceu de fato: “Esta riqueza causa-te horror? Pois faz-me viver, meu Fernando. É o meio de a repelires. Se não for bastante, eu a dissiparei” (ALENCAR, 1982, p. 189).

A essa contemporaneidade, contudo, agrega-se a presença do passado, não o histórico, mas o mítico, que tingem com o sabor das narrativas tradicionais as páginas de uma obra que já foi considerada antecessora dos romances realistas brasileiros porque “aponta para o realismo de que Machado de Assis haveria de ser o cultor excepcional” (IVO, 1976, p. 23).

Exemplo desse estilo que nos remete ao passado é a apresentação de Aurélia, estrela em ascensão, que abre o romance:

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela.
Desde o momento de sua ascensão, ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões.
Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade. (ALENCAR, 1982, p. 13)

Aurélia, ao longo da narrativa, descerá do Céu à Terra, mas é como estrela que a conhecemos, é como imagem idealizada que nos é apresentada a heroína na abertura da obra que, no entanto, já nos antecipa a passagem do universo mítico para o real. Cetro, rainha e deusa dos bailes são escolhas lexicais que nos remetem ao universo mágico dos contos de fadas, do “Era uma vez...”. Esses elementos contrastam, contudo, com o uso dos verbos no pretérito perfeito, de aspecto perfectivo, tempo pouco frequente dos contos de fadas que, normalmente, servem-se do aspecto durativo e imperfectivo do pretérito imperfeito. As expressões “Raiou”; “ninguém lhe disputou”; “foi proclamada”, voz passiva de “proclamou”, possuem formas verbais que constroem o sentido de ancoragem no tempo histórico. Eis aí um exemplo materializado no texto daquela presença do passado na narrativa urbana de Alencar a que nos referimos.

Outro exemplo das imagens sugestivamente míticas ou arquetípicas que povoam o romance urbano de Alencar é o episódio que narra uma emblemática descida aos infernos que Fernando Seixas empreende na manhã seguinte ao casamento. Depois de ter sido comparado por Aurélia aos trastes do quarto que passaria a habitar e depois de ter passado a noite em claro, Seixas resolve descer ao jardim, espaço que se apresenta como uma espécie de recorte da natureza domado pelo homem. É como o jardim que, aliás, o nobre espírito do protagonista provavelmente se sente: a bondade natural que herdara estava estrangida pela educação social que recebera. Por meio dessa educação, teoricamente, a sociedade lhe autorizara a usar o casamento como forma de ascensão social, prática que agora reconhecia ser incompatível com seus princípios naturais.

No jardim, compra uma escova e um pente, itens básicos de higiene, para poder renunciar aos sofisticados objetos de toucador disponibilizados pela Senhora. Sequer se preocupa em esperar o troco, motivo pelo qual o mascate que lhe vendeu os itens exclama: “-*Che birbone!*” Esta cena, que marca o início do resgate moral do herói bom por natureza, mas corrompido pela sociedade, guardadas as devidas proporções, lembra

outra cena do mesmo Alencar, de *O Guarani* (1857), em que Peri desce a um abismo para resgatar o bracelete de Ceci, doado por Álvaro e extraviado por Loredano (aliás, vilão italiano, conterrâneo do mascate que serviu Fernando). Neste aspecto, são elucidativas as observações de Candido (1981):

sentimos em Alencar a percepção complexa do mal, do anormal ou do recalque, como obstáculo à perfeição e como elemento permanente na conduta humana. É uma manifestação da dialética do bem e do mal que percorre a ficção romântica, inclusive a nossa. [...] Em Teixeira e Souza e em Macedo, aparece como luta convencional dos contrários, para atingir em Alencar a um refinamento que pressagia Machado de Assis. (p. 231-232)

É possível que esse refinamento apontado pelo crítico seja perceptível não apenas por meio das sutis descrições, do aprofundamento psicológico de que se vale Alencar ao longo da obra, mas também dessa habilidade de fundir passado e presente costurando sua narrativa contemporânea com os fios das imagens arquetípicas. A referência ao fio nos lembra do aspecto de Ariadne que a figura de Aurélia emblematiza, trata-se daquela que sabe usar o fio de sua fortuna para ajudar o herói a escapar do labirinto social em que a educação burguesa o colocara após matar o Minotauro, agora emblematizado pelo Moloc do dinheiro.

Para reforçarmos as articulações entre o presente e o passado por meio do recurso às imagens míticas ou arquetípicas no romance urbano de Alencar, é relevante evocarmos o título da obra: *Senhora*. Irônico, sem dúvida, mas não de todo. Se a Senhora é quem elege o amado, o que se contrapõe à ética trovadoresca; se a mesma Senhora transforma-se em serva do amor conjugal no final da obra, o que se contrapõe à eterna impassibilidade da dona medieval; por outro lado mantém-se intacta, em que pesem os incidentes ao longo do enredo, a idealização do amor como fonte de purificação do homem, tal como esse sentimento foi concebido na Idade Média na expressão da lírica trovadoresca.

Se nos referimos às imagens do passado que invadem a contemporaneidade do romance de Alencar, é preciso também falar do futuro, não o que aparece no romance, mas o que se instaura a partir da obra de Alencar como perspectiva para a então adolescente literatura brasileira. Nesse aspecto, o autor certamente abriu trilhas novas na ficção brasileira. Candido (1981) aponta que:

A verdade e a eloquência de muitos de seus personagens [de Alencar] provêm menos da capacidade de análise, que de certos toques estilísticos de força divinatória, que revelam por meio da roupa, da voz, dos detalhes, do ambiente. (p. 224).

Vale dizer que o valor literário do escritor reside no próprio texto, na capacidade de materializar os aspectos de seu tempo por meio de um estilo diferente do “moto contínuo” de um Manuel Antônio de Almeida, para quem a ação importa bastante. Esse estilo que retarda a ação marcaria fortemente a personalidade de grandes escritores futuros. Como exemplo disso, Candido (1981) aponta o trecho em que:

Em *Senhora* há um passeio quotidiano pelo jardim, que envolve e assinala o processo psíquico dos esposos inimigos. Enquanto Fernando conserta a trepadeira, rega as hortênsias, Aurélia apanha uma flor ou contempla os peixinhos vermelhos no tanque; e esse passeio diário vai dando a expressão e densidade ao drama também diário de que é episódio, ao aferi-lo periodicamente na sombra das árvores. (p. 234)

É exemplar, neste aspecto, o desenrolar do dia seguinte ao casamento de Aurélia e Seixas, quando ambos são obrigados a manterem uma convivência amigável para prestar contas à sociedade, metonimizada neste episódio pela figura de D. Firmina e dos criados que vivem na residência. Nesse ponto, a narrativa emperra reconstruindo o impasse do casal. O texto que se estende pelos capítulos II e III da terceira parte do romance, “Posse”, esmiúça os pequenos acontecimentos que preenchem as lacunas entre o almoço, o lanche e o jantar. No capítulo II, Seixas almoça com Aurélia e D. Firmina, que se retira após a refeição “para não perturbar o mavioso a sós dos noivos” (ALENCAR, 1982, p. 108). A partir daí, até que a pêndula soe uma hora, quando o criado vem chamar para o lanche, o casal conversa sobre temas banais. Seixas lê para Aurélia o jornal. Esta, por sua vez, finge ouvi-lo. Depois do lanche, voltam à saleta: “Aí andaram a borboletear de um a outro assunto, mas apesar do desejo que tinham, de prolongar a conversação, ou talvez por essa mesma preocupação que os distraía, não encontraram tema para divagar” (ALENCAR, 1982, p. 112). O ápice do tédio concentra-se na imagem da pêndula, senhora do tempo, simultaneamente algoz e tábua de salvação para ambos. O tempo, como matéria densa, difícil de ser vencida, materializa-se na lentidão da narrativa, enquanto o descompasso entre o casal, por sua vez, materializa-se na diferença entre a pêndula de Aurélia e o relógio de Seixas:

Ao cabo de algum tempo notou Fernando que Aurélia erguia frequentemente os olhos para a pêndula, e disfarçou, porque ele também interrogava amiúdo e furtivamente o mostrador, ansioso de ver escoar-se o dia.

Uma vez os olhos de ambos encontraram-se, quando buscavam a pêndula. Aurélia corou de leve:

- Cuidei que fosse mais cedo! Disse ela.

- Como passa rapidamente o tempo! Exclamou Fernando. Quase três horas.

- Ainda falta muito. São apenas duas e um quarto.

- Ah! É verdade.

- Talvez esteja atrasado! Observou Aurélia. Consulte seu relógio.

Havia uma diferença de minuto e meio entre o relógio de Seixas e a pêndula da sala. Foi o pretexto para consumir o resto do tempo. Aurélia quis acertar a pêndula; aproveitou a ocasião para dar-lhe corda; depois do que veio uma discussão acerca da conveniência de mudá-la para outro consolo.

Já são três horas! Exclamou afinal a moça. É tempo de vestirmo-nos para o jantar. Até logo! (ALENCAR, 1982, p. 113)

Umberto Eco, ao estabelecer a analogia entre ficção e bosque em suas conferências reunidas na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1997), fala que há dois tipos de leitores: os que desejam encontrar rapidamente o fim do bosque, ou seja, querem chegar ao desfecho do enredo; e os que se detêm admirando as flores, que dizer, fruindo a obra. Os romances de Alencar oferecem matéria para ambos. A intriga que ele cria leva o leitor apressado a desejar saber o desfecho, mas o primor com que narra certas passagens ou com que pinta certos ambientes agrada, igualmente, aos leitores do segundo tipo, que se perdem deliberadamente nos bosques da ficção para desfrutar dos prazeres da linguagem. Talvez por isso Candido (1981) aponte que dentre os romances de Alencar:

[...] nenhum é péssimo, todos merecem leitura e, na maioria, permanecem vivos, apesar da mudança e dos padrões de gosto a partir do Naturalismo. Dentre eles, três podem ser relidos à vontade e o seu valor tenderá certamente a crescer para o leitor à medida que a crítica souber assinalar a sua força criadora: *Lucíola*, *Iracema* e *Senhora*. (p. 222)

Essa possibilidade de reler à vontade e encontrar sempre espaços vazios a serem preenchidos na superfície do texto é o que constitui o legado estilístico de José de Alencar aos leitores de segundo nível e, certamente, encontravam-se entre eles muitos dos escritores que sucederam o cearense e foram influenciados por ele.

A construção do enredo, por exemplo, é responsável por parte desse interesse que a obra desperta ainda hoje. Os capítulos I a VIII da segunda parte do romance

formam um grande retrospecto, *flash-back* que em certo sentido corrige, pela narrativa dos insucessos anteriores da heroína, a imagem da mulher suserana construída nas primeiras páginas, quando lemos que “Aurélia cotava os seus adoradores pelo preço que razoavelmente poderia obter no mercado matrimonial” (ALENCAR, 1982, p. 15).

Esse mesmo processo corretivo também se aplica a Fernando Seixas: mais tarde, temos informações sobre as motivações nobres que o levaram a perseguir o dinheiro e o *status* social: entre elas, arrumar um dote para sua irmã se casar. O aleijão moral, o fato de ele ter se casado por dinheiro, que vai cicatrizar, mas que num primeiro momento o herói revela, trata-se de um problema social, não do indivíduo.

Essa construção que, basicamente, cria as aparências *in medias res*, num primeiro momento, para depois desfazê-las por meio do *flash-back* é fruto da:

[...] capacidade de observação [que] levou o romancista a discernir o conflito da condição econômica e social com a virtude, ou as leis da paixão; [do] seu idealismo artístico [que] levou-o a atenuar o mais possível as consequências do conflito, inclusive no *happy-end* da forte história de conspurcação pelo dinheiro, que é *Senhora*. (CANDIDO, 1981, p. 227-228)

Desse modo, o que poderíamos ver como uma concessão de Alencar aos valores burgueses, a bênção matrimonial que encerra a narrativa, pode ser lida como o retrato estilístico das expectativas de uma sociedade em formação, seduzida por um lado pelos valores do coração e, por outro lado, pelos valores materiais em um espaço em que se processa a “luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira”, como assinalou o próprio escritor no prefácio de *Sonhos d’ouro*.

Essa luta é visível tanto na macroestrutura como na microestrutura da obra. Como exemplo dela, podemos tomar a descrição do ambiente em que Fernando Seixas mora com sua família, a mãe e duas irmãs:

A mobília da sala consistia em sofá, seis cadeiras e dois consolos de jacarandá, que já não conservavam o menor vestígio de verniz. O papel da parede de branco passara a amarelo e percebia-se que em alguns pontos já havia sofrido hábeis remendos. O gabinete oferecia a mesma aparência. O papel que fora primitivamente azul tomara a cor de folha seca. Frisante contraste que faziam com a pobreza carrança dos dois aposentos certos objetos, aí colocados e de uso do morador. Assim, no recosto de uma das velhas cadeiras de jacarandá via-se neste momento uma casaca preta, que pela fazenda superior, mas sobretudo pelo corte elegante e esmero do trabalho, conhecia-se ter o chique da casa Raunier, que já era naquele tempo o alfaiate da moda.

Ao lado da casaca estava um traje de baile, que todo ele saíra daquela mesma tesoura em voga; finíssimo chapéu claqué do melhor fabricante de Paris; luvas de Jovin cor de palha; e um par de botinas como Campas só fazia para seus fregueses prediletos. (ALENCAR, 1982, p. 29)

A ausência do menor vestígio de verniz nos móveis talvez represente o lugar em que o herói se apresenta como ele é, justamente no ambiente familiar; o papel amarelo puído, mas reformado por hábeis remendos das mãos femininas, parece prenunciar a trajetória de Seixas, que terminará a narrativa com as marcas indeléveis da experiência na alma cosida pelas mãos de Aurélia. É relevante o contraste entre os móveis da família, símbolos do passado, “móvelia carrançã”, e os modernos objetos da moda que a sociedade exige para que Fernando construa sua máscara de bom partido. Estes são todos itens estrangeiros ou feitos por estrangeiros: o terno da casa Raunier, o chapéu de Paris, as luvas de Jovin. Aqui, não se trata apenas de um contraste entre a pobreza e a riqueza, mas entre o tradicional e o contemporâneo: aquele representado pelas velhas e naturais cadeiras de jacarandá e este pelo contemporâneo e artificial recorte das peças de vestuário.

Desse modo, em que pese o cenário em que se ambienta o romance urbano de Alencar, podemos entrever nele a vaga e indecisa face multifacetada da infância de nossa literatura, em que se interseccionam o passado e o presente anunciando um grande futuro, porque transformada em elemento estético de inegável qualidade a que se habituou chamar de romance urbano.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Clube do Livro, 1951.

_____. *Senhora*. 11ª ed. São Paulo: Ática, 1982.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.v. II.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

IVO, Ledo. *Teoria de celebração: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

PLETT, Heinrich F. Retórica e Estilística. In: VARGA, A. Kibédi et al. *Teoria da literatura*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Editorial Presença, 1981, p. 97-133.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 3ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

Data de submissão: 11/07/2013

Data de aprovação: 21/09/2013