

Representações de gênero na obra *Diva* de José de Alencar

Isadora Mélo E. Costa*

Livia Assumpção Vairo dos Santos†

Resumo

O romance *Diva* (1864), de José de Alencar, traz a história de Emília contada por seu pretendente, o narrador-personagem Dr. Augusto Amaral. Nessa obra, Alencar utiliza-se de adjetivações que nos levam a pensar a representação da mulher branca e burguesa como uma flor animada, explicitando a ideia de beleza, delicadeza e elegância como uma idealização do “ser mulher”. O autor também narra Dr. Amaral enquanto um homem racional, que observa e conquista o amor domando o comportamento de sua parceira. Dessa forma, a partir da Nova História Política, da Nova História Cultural, da História das Mulheres e das Relações de Gênero este artigo busca compreender as representações do feminino e do masculino como construções que podem ser expressas e formuladas por meio da literatura. Pretende-se analisar o relato literário não de modo isolado, mas a partir de sua inserção nos debates existentes na segunda metade do século XIX no que diz respeito à redefinição do papel das mulheres letradas e de alta classe, levando em consideração os conflitos, tensões, interseções e o que seria o equilíbrio entre os gêneros.

Palavras-chaves: Gênero; História; Literatura.

Abstract

The novel *Diva* (1864), written by José de Alencar, brings the story of Emília told by her suitor, the narrator-character Dr. Augusto Amaral. In this work, Alencar uses adjectives that lead us to think of the representation of the bourgeois woman as an animated flower, explaining the idea of beauty, delicacy and elegance as an idealization of “being a woman”. The author also narrates Dr. Amaral as a rational man, who observes and conquers love by taming his partner’s behavior. Thus, from Political History, Cultural History and the perspective of Gender Studies, this article seeks to understand the representations of the feminine and masculine as constructions that can be expressed and formulated through literature. It’s intended to analyze the literary report not in an isolated way, but from its insertion in the debates existing in the second half of the nineteenth century regarding the redefinition of the role of literate and high-

* Isadora de Mélo Escarrone Costa é doutoranda e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGH- UERJ), atuando com Gênero e História das Mulheres. É pós-graduanda em Administração Escolar, Supervisão e Orientação (UNIASSSELVI). Além disso, é Bacharel e Licenciada em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Lattes: CV: <http://lattes.cnpq.br/5432707987563367>.

† Livia Assumpção Vairo dos Santos é Graduada em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Courseou o mestrado entre 2015 e 2017 pelo PPGH-UERJ, na área de História Política e Cultura. Em 2018 ingressou no Doutorado pelo PPGH-UERJ, na área de Política e Sociedade, com o projeto de tese Vozes para além da alcova: discurso feminista no jornal A Família. Lattes: CV: <http://lattes.cnpq.br/0924513205331073>.

class women, taking into account conflicts, tensions, intersections and what would be gender balance.

Keywords: Genre; History; Literature.

Introdução

Advogado de formação, o cearense José Martiniano de Alencar (1829-1877) também atuou como jornalista, político, orador, teatrólogo e, principalmente, como escritor. Com uma vasta obra, inserida no Romantismo brasileiro, conseguiu reconhecimento chegando a ser patrono da Academia Brasileira de Letras por indicação de Machado de Assis (1839-1908).

Ainda em 1856, publicou o seu primeiro romance conhecido: *Cinco minutos*. Em 1857, revelou-se um escritor mais maduro com a publicação, em folhetins, de *O Guarani*, que lhe granjeou grande popularidade. Daí para frente escreveu romances indianistas, urbanos, regionais, históricos, romances-poemas de natureza lendária, obras teatrais, poesias, crônicas, ensaios e polêmicas literárias, escritos políticos e estudos filológicos. A parte de ficção histórica, testemunho da sua busca de tema nacional para o romance, concretizou-se em duas direções: os romances de temas propriamente históricos e os de lendas indígenas. Por estes últimos, José de Alencar incorporou-se no movimento do Indianismo na literatura brasileira do século XIX, em que a fórmula nacionalista consistia na apropriação da tradição indígena na ficção, a exemplo do que fez Gonçalves Dias na poesia.¹

Além dos romances indianistas, José de Alencar publicou obras com uma vertente social-urbana, como a série “Perfil de Mulher” composta por: *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875). Os três romances teriam sido compilados pela senhora G. M., contudo, alguns autores destacam que durante a publicação de *Lucíola* e *Diva*, José de Alencar estava em seu primeiro mandato como deputado federal do Ceará e, especificamente nesses dois romances, ele preferiu publicar anonimamente,² tal qual Balzac (1799- 1850), de quem era leitor assíduo.

Em termos de influência literária, podemos dizer que a escrita de Alencar também tem uma aproximação com Honoré de Balzac (1799-1850), uma vez que ambos apresentam uma

¹ José de Alencar. In: *Academia Brasileira de Letras*. Disponível no site: <<<https://www.academia.org.br/academicos/jose-de-alencar/biografia>>>. Acesso em: 10 de junho de 2021.

² A publicação era utilizada de forma corriqueira por muitos autores, a exemplo de José de Alencar e Machado de Assis, que posteriormente vieram a se consagrar como grandes escritores. No caso de Alencar, o fato de ser um homem público e não saber as repercussões que a obra iria tomar, evitava qualquer tipo de mácula a sua imagem como político.

Representações de gênero...

“arguta atenção aos estados psicológicos e a fina ironia”. Tal característica, para alguns autores, transforma Alencar “em um ancestral peculiar do romance realista, antecipando Machado de Assis”.³

Mas seja como for, para Luis Filipe Ribeiro, as convicções políticas de José de Alencar – membro do Partido Conservador – se misturavam aos seus escritos literários, o que contribuiu para que elementos de dimensão pedagógica estivessem presentes em seus romances, principalmente no que se refere ao comportamento feminino.⁴ Alencar contribuiu para a *educação* das mulheres de elite e aburguesadas, tema bastante recorrente no período, mesmo em impressos e livros escritos por mulheres.

Ao mesmo tempo em que José de Alencar lançava seus perfis femininos, ainda nessa segunda metade do século XIX, alargava-se e consolidava-se o que Buitoni denomina de *imprensa feminina*.⁵ Isto é, surgiam cada vez mais impressos voltados para esse público leitor. Constância Lima Duarte aponta que o número de jornais e revistas voltados para mulheres – fossem ou não emancipacionistas, fossem ou não escritos somente por mulheres – chegou à surpreendente marca de 143 títulos, mesmo que muitos tenham sucumbido em pouco tempo, com cerca de dois ou três anos de existência.⁶ Muitas eram as temáticas e os formatos desta nova imprensa. E em muitos desses impressos, a ideia de *educar* a mulher – isto é, civilizar – se fazia presente, atendendo aos apelos europeizados da Modernidade que se anunciava em solo brasileiro, mesmo repleta de contradições.

Autoras como Nísia Floresta (1810-1885), considerada a precursora da defesa do feminino no Brasil, também possuía escritos com essas características. Em sua obra, a ideia de emancipação não significava um afastamento da função social feminina como mãe e esposa, ao contrário, a educação deveria servir como base para que as mulheres abastadas pudessem realizar ainda melhor essas funções, afastando-se das amas que poderiam corromper seus

³ José de Alencar. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: << <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3332/jose-de-alencar> >>. Acesso em: 10 de junho de 2021.

⁴ RIBEIRO, Luiz F. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996.

⁵ Buitoni define a imprensa feminina como aquela que tinha como público-alvo as mulheres. Em relação a isso, a autora aponta que esta imprensa podia ter um viés mais tradicional, isto é, enaltecendo as “virtudes domésticas” e apontando as “qualidades femininas” ou podia ter uma perspectiva em prol da emancipação feminina. Para saber mais, consultar: BUITONI, Dulcinea H. S. *Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Summus, 2009, p. 47.

⁶ DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil – século XIX, Dicionário Ilustrado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

filhos. Outras escritoras, como *Anna Rosa Termacsics dos Santos* (1821-1886) ou *Josephina Álvares de Azevedo* (1851-1905) foram na direção oposta. Essas últimas desejavam uma instrução que colocasse homens e mulheres em igualdade de condições de forma mais enfática: nos estudos, trabalho, política, voz dentro do lar, respeito e prestígio social. A moral, bem como a função de mãe e esposa são citadas como importantes, mas não são o centro das atenções, pois o que se almejava era o alargamento do campo de atuação e a conquista de direitos básicos, como a autotutela, o direito ao estudo, trabalho qualificado e ao voto. Esses escritos também nos indicam que mulheres eram essas que podiam requisitar direitos e igualdade. Apesar de algumas citarem brevemente questões sociais e raciais, isso sempre foi feito de forma breve, sem aprofundamento, que mostra o caráter elitista do próprio movimento emancipacionista.

O Romantismo brasileiro – do qual José de Alencar é uma das figuras de maior destaque – apresentou uma preocupação com a questão da formação de uma identidade nacional, então, não é de se estranhar que a educação da *mulher* e sua função social (como mãe e esposa) aparecessem como tema de referência na escrita de Alencar. Esse autor visou exaltar um modelo idealizado e específico de mulher que devia se propagada de forma pedagógica por meio de seus escritos. Quando Luis Filipe Ribeiro analisa os “Perfis de Mulher” de Alencar, isto é, as personagens Lúcia, Emília e Aurélia, aponta que:

[...] em Alencar o que há não são mulheres, são imagens de mulheres – como em qualquer ficção –, mas imagens idealizadas e distantes da chã e comezinha humanidade cotidiana. Suas heroínas, mesmo quando contraditórias, pairam num plano de idealização que as distancia dos seres humanos normais. Elas são convocadas a desempenhar um papel: serem exemplos de comportamento social aceitável e inatacável. Mesmo quando pecadoras, como nossa Lúcia, têm uma essência ética incorruptível que as faz superiores à média cotidiana da vida real.⁷

Esses três romances têm em comum as relações de conflito e reparação que ocorrem ao longo do enredo, abordando questões como amor, família, moralidade, comportamento e, claro, marcadores de gênero do período, como os padrões de masculinidade e feminilidade, bem como as funções sociais de cada sexo, especialmente quando se tratava de uma classe social abastada.

⁷ RIBEIRO, Luiz F. *Mulheres de papel*, op. cit., p. 102.

Representações de gênero...

Desta forma, a obra alencariana se torna uma profícua fonte histórica, não por representar uma aproximação do real, mas sim por atuar como um instrumento de difusão de interpretações acerca do real, no qual é possível perceber imaginários e visões de mundo múltiplas que deixam transparecer a complexidade de seu tempo.

Em termos teóricos, há muito se discute as relações e distinções entre História e Literatura, quais os pressupostos para que o historiador utilize a obra literária como fonte histórica e, até mesmo, se a escrita da História pode ser considerada em sua totalidade uma narrativa literária como sugere Hayden White, “quem levou mais longe esse movimento de diluição das fronteiras” entre a Literatura e a História.⁸ Todavia, cabe lembrar que a análise histórica de uma obra de arte – a exemplo da obra literária – deve ocorrer levando em consideração a correlação de alguns aspectos: o primeiro, a própria *obra*, ou seja, o produto artístico, que é de ordem estética; o segundo, o *artista*, seu criador; em terceiro, o *universo* no qual se encontra inserida, podendo consistir de “pessoas e ações, ideias e sentimentos, coisas materiais e eventos ou essências supersensíveis”⁹ que acabam influenciando na produção artística e, por fim, o *público*, composto pelos leitores e expectadores. Isso faz com que a obra e o artista sejam percebidos dentro de uma relação dialética com a sociedade em que vivem, influenciando e sendo influenciados por ela em vários aspectos.

Apesar das muitas divergências e debates, é inegável a contribuição da Literatura como fonte e objeto da História. Principalmente, a partir das contribuições da *Nova História Cultural* e da *Nova História Política*. A partir dessas inovações, historiadores mostram-se mergulhados numa ampla possibilidade de análise teórica que muito contribui para a compreensão do passado em vias não tradicionais, mas cada vez mais interdisciplinares. De modo sucinto, esses novos pressupostos teóricos nos permitem estudar o político de modo amplo, compreendendo a esfera política não somente destinada aos grandes fatos, feitos e líderes, mas nos diversos agentes sociais e culturais, uma vez que a política não se limita às decisões de um único homem, mas antes, promove diferentes sujeitos que de distintas formas desempenham seu papel na sociedade. Nas palavras de René Remond:

⁸ FERREIRA, Antonio Celso. Literatura: a fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina. *Fontes históricas*. Rio de Janeiro: editora contexto, 2006, p. 77.

⁹ ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010, p. 22.

[...] a História Política [...] aprendeu que, se o político tem características próprias que tornam inoperante toda análise reducionista, ele também tem relações com os outros domínios: liga-se por mil vínculos, por toda espécie de laço, a todos os aspectos da vida coletiva. O político não constitui um setor separado: é uma modalidade da prática social.¹⁰

Em paralelo a isso, as contribuições das ideias de “redes”, “representações” e “símbolo” de poder, enfatizados, sobretudo, pela *História Cultural* nos possibilitam estudar as diferentes épocas não como fatos históricos consumados, mas suscitou o interesse em esgaçar como os contemporâneos interpretavam e representavam o processo histórico que se desenhava a sua volta.

Nos estudos de Roger Chartier, por exemplo, o livro, o impresso e a iconografia são colocados como objetos históricos, transformando-se em instrumentos tanto da difusão do saber, quanto da criação de novas culturas políticas, da formação de sociabilidades e de representações.¹¹ Deste modo, a representação passa a ser a possibilidade que o indivíduo se situe historicamente no tempo a que pertence, e nele se oriente. O que ocorre por um conjunto de códigos de comunicação que nos ajuda a interpretar e, portanto, compreender o mundo e as visões de um tempo distante do nosso.

Outro fator importante para o presente trabalho foram as contribuições metodológicas da chamada *História das Mulheres e das Relações de Gênero*, que atuam como instrumento de análise, contribuindo para a percepção das tensões e acomodações existentes nas relações entre os gêneros. A partir destas vertentes historiográficas tornou-se possível questionar a naturalização biológica, bem como as “essências” masculina e feminina, com seus padrões idealizados, que foram universalizados e interiorizados ao longo dos séculos. Isto é, possibilitou compreender os gêneros como uma construção histórico-cultural e perceber a pluralidade dos sujeitos, nos permitindo investigar e constatar que “comportamentos, sensibilidades e valores aceitos numa certa cultura, local e momento, podem ser rejeitados em outras formas de organização e/ ou em outros períodos da história”.¹²

Em relação às representações das masculinidades e feminilidades construídas e reproduzidas nessas páginas, utilizaremos as contribuições de Pierre Bourdieu no que tange a dominação masculina. Segundo esse autor, ao longo da história se reproduziu determinadas

¹⁰ RÉMOND, René (Org.). *Por uma história Política*. 2° ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996, p. 36.

¹¹ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

¹² MATOS, Maria Izilda S. de. *Cultura, corpo e educação: diálogos de gênero*. In: Intermeios Cultural, 2003, p. 10.

Representações de gênero...

relações de violência simbólica, compartilhadas consciente ou inconscientemente entre dominantes e dominados. As estruturas de dominação são produto de um “trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições: famílias, Igreja, Escola, Estado”.¹³ Isso é, existem símbolos que são perpetuados, reproduzidos por diferentes instituições, pela força da comunicação, sendo esta “indissociavelmente, instrumento de dominação”.¹⁴ A presente pesquisa utiliza-se dessas ideias, pois, ao se definir “a submissão imposta às mulheres como uma violência simbólica [Bourdieu] ajuda a compreender como a relação de dominação, que é uma relação histórica, cultural e linguisticamente construída” se pautou e perpetuou-se, também, a partir da produção escrita de um determinado tempo histórico.¹⁵

Portanto, utilizando-se dos novos quadros teórico-metodológicos criados nas últimas décadas dentro da Nova História Política, da Nova História Cultural e da História das Mulheres e das Relações de Gênero, o presente artigo objetiva analisar o romance *Diva* (1864), de José de Alencar. Nessa obra, almeja-se compreender as representações do feminino e do masculino construídas e reproduzidas por meio da literatura. E, nesse sentido, buscamos enxergar o relato literário não como uma fonte pura e original, mas como uma obra que deve ser analisada de acordo com os pressupostos da representação e da compreensão que havia acerca da “mulher e dos homens ideais”, bem como das relações de poder entre os gêneros, naquele dado momento e lugar histórico.

Ambiência, contexto e apresentação dos personagens

Diva, o próprio título nos possibilita compreender parte da descrição que José de Alencar elege para classificar Emília, a personagem principal de seu romance. O termo deriva do latim *divus*, que significa “deusa”, e é comumente empregado para caracterizar mulheres belas e altivas, quase sempre, com ares de superioridade tal qual uma divindade. Contudo, ser *diva* parece nem sempre ter sido a maior qualidade de Emília. No primeiro capítulo, ainda aos quatorze anos, a menina é relatada como feia e tímida, excessivamente alta e magra, tal qual

¹³ BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

¹⁴ Idem, p. 57.

¹⁵ CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica. *Cadernos Pagu*, n. 4, 1995, p. 42.

uma “boneca desconjuntada”.¹⁶ Além do físico, podemos nos deparar com a descrição de aspectos psicológicos e estéticos da personagem feminina, como seu modo de agir e de se vestir. A narrativa de minúcias da jovem parece nos revelar como a figura feminina despertava a curiosidade masculina, sendo sempre colocada como um mistério a ser revelado. E é exatamente desta forma que Emília aparece a maior parte do tempo: como um mistério.

O romance é ambientado na capital da Corte, na década de 1850. Para se aproximar do leitor, o narrador do texto é também um dos principais personagens do romance, o Dr. Augusto Amaral, que através de cartas conta sua história de amor e ódio por Emília para seu amigo Paulo, um dos protagonistas do livro *Lucíola*. Tal artifício demonstra como os escritos da segunda metade do XIX tinham o propósito de se entrelaçar com o real, viés que muitas vezes era considerado aparato de delírio e devaneio, especialmente para o público feminino, o que podia acarretar censuras em relação à leitura.

O próprio José de Alencar parecia estar ciente desta situação e, ainda na introdução, declarou que o texto não é impróprio para as mulheres, mesmo as mais jovens. Isto se dá porque ele também buscava transmitir às mulheres letradas e abastadas um comportamento desejável, civilizado e recatado, algo que agradava a perspectiva conservadora que imperava neste período. Segundo Ana Carolina Soares, essas obras folhetinescas podem ser compreendidas como autênticos manuais de comportamento da *mulher moderna*, o que acarretava grande adesão do público, inclusive de mulheres, as maiores leitoras desse gênero literário.¹⁷

Há de se levar em consideração que o próprio fato de “mulher” aparecer sempre no singular é um forte indicativo de que grupo era esse: mulheres brancas, bem nascidas, com acesso à instrução, que tinham circulação nos bailes da Corte. Eram mulheres que almejavam um bom casamento e precisavam se importar com o refinamento exigido pela alta sociedade. São essas mulheres que José de Alencar busca alcançar com o seu discurso, tanto com os exemplos de como ser e agir, quanto com aqueles a serem evitados. Elas são, ao mesmo tempo, suas personagens e suas leitoras, numa relação dialética entre o real, as representações e o imaginário social.

¹⁶ ALENCAR, José de. *Diva*. In: Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. Rio de Janeiro, 1864, p. 3. Disponível em: << <http://www.dominiopublico.gov.br/>>>. Acessado em: 10 de junho de 2021.

¹⁷ SOARES, Ana Carolina. *Moça educada, mulher civilizada, esposa feliz*. Bauru: EDUSC, 2015.

Representações de gênero...

O início do romance desenvolve-se no verão de 1855, quando Geraldo (irmão de Emília) chama seu amigo médico recém-formado, Dr. Augusto Amaral, para socorrê-la. Emília fora acometida de uma febre alta e persistente, além de fortes pontadas no coração, mesmo assim, mostrava-se resistente a ser examinada e tratada pelo médico, acusando-o de ser “atrevido”.¹⁸ Para Eliane Mayer, esta passagem anuncia o recato como um elemento constitutivo do feminino e nem mesmo o risco de vida fazia com que a moça deixasse de manifestá-lo, demonstrando sua moral inabalável.¹⁹

Apesar da resistência, Dr. Amaral consegue curar a jovem, ganhando a gratidão de sua família, especialmente de seu pai – o rico comerciante D. Duarte –, mas também desperta a inimizade da jovem. Depois deste incidente, D. Duarte oferece uma grande quantia em dinheiro ao médico, que a recusa, porém promete procurá-lo caso algum dia precise. Em seguida, este parte em viagem para Paris, a fim de aprimorar sua formação e, durante o percurso do navio rumo ao Recife, encontra Paulo, um dos protagonistas de *Lucíola* que aqui é apontado como um velho conhecido dos salões fluminenses. Os dois tornam-se amigos e, desde então, passam a trocar correspondências. Exatamente neste contexto, depois de um longo tempo sem dar notícias, que Dr. Augusto Amaral escreve contando toda sua história com Emília.

Não é excessivo lembrar que na segunda metade do XIX, o discurso médico tornava-se cada vez mais preponderante nessa sociedade, juntamente com a maior vigilância dos espaços públicos e privados. O crescimento da ótica higienista transcorria em encontro da lógica política do Império, sua necessidade de ordem e de esquecimento de certo passado colonial²⁰, o que ainda pode ser somado à formação de uma elite intelectual no Brasil, que encarnava a imagem burguesa de ascensão social e econômica através do trabalho qualificado. Isto justifica o fato de dr. Amaral ser aquele que “inspira confiança” como pessoa e agente social, a ponto de poder examinar uma menina desacordada com a permissão do pai e da tia.

Ademais, a narrativa alencariana torna a rejeição de Emília aos cuidados médicos um comportamento que gerava uma impressão dúbia, pois ao mesmo tempo em que o recato feminino era apreciado por Amaral – posteriormente colocando Emília numa posição de

¹⁸ ALENCAR, José de. *Diva*, op. cit., p. 5.

¹⁹ MAYER, Eliane Rosa de Souza. *Mas eu não escrevo um romance, conto-lhe uma história: as representações de masculinidade e a questão de gênero na obra de José de Alencar*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 95.

²⁰ Meter em polícia uma nação é o mesmo que civilizá-la e urbanizá-la. PECHAMN, Robert Moses. Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista. In: *Uma corte na mata tropical (1808-1830)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 22-25.

elevação moral perante outras moças —, a falta de confiança na figura do médico apontava para os choques de uma sociedade em transformação, onde hábitos antigos e modernos entravam em confronto.

Outro elemento relevante no romance de Alencar diz respeito às responsabilidades sociais das mulheres de alta classe. Nota-se que a educação das filhas era considerada um atributo feminino, destinado às mães, mas que a ausência destas poderia ser atenuada por outra figura feminina, como uma tia, avó ou madrasta. No caso de Emília, que ficou órfã de mãe ainda muito jovem, a tia assume esta posição e o pai atua como provedor. De acordo com Eliane Mayer:

O conceito de masculinidade de Alencar caminhava pela representação de provedor, pai de família, responsável, amado. O homem deveria ter um bom caráter e sentimentos, sendo capaz sempre de ajudar os amigos, apresentando atitudes honestas e, acima de tudo, senso de honra e moral. As obras alencarianas manifestavam um caráter pedagógico tanto para a mulher quanto para o homem. Essas representações de masculinidade apresentavam como o homem deveria ser para a sociedade e para sua esposa, construindo o padrão de homem ideal do século XIX.²¹

Acerca dessa temática, é válido ressaltar que neste período havia um grande debate em torno do papel social dos sexos, atrelando-os a fatores biológicos. Não era raro encontrar comparações do homem com animais que caçam e protegem, enquanto a mulher é ligada à ideia de procriação e cuidado. Outras características contrastantes como agressividade/passividade, racionalidade/emoção, força/fragilidade, provedor/cuidadora, eram apontadas como naturais a homens e mulheres, sendo fortes delimitadores de seus papéis sociais. A elas caberia a função de gerar os filhos, cuidar de seu desenvolvimento e educação, ser dedicada a casa e submissa ao marido. Já o homem seria responsável pelo sustento de sua família, sua proteção, seu comando, assumindo um papel muito mais proativo do que a mulher.

Outra questão muito levantada neste mesmo período foi a redefinição da *mulher* (branca e abastada) dentro da esfera materna, a partir da defesa de sua educação para que pudesse exercer da melhor forma possível o seu papel de mãe. Em paralelo, este acesso à

²¹ MAYER, Eliane Rosa de Souza. *Mas eu não escrevo um romance*, op. cit., p. 95.

Representações de gênero...

educação também fomentava a defesa da emancipação das mulheres e de uma busca por prestígio social, tentando alargar sua esfera de atuação para além do lar e da família.

No romance, a questão da educação formal feminina e, até mesmo, de certo grau de posicionamento mais assertivo da personagem principal aparecem apenas como pano de fundo na trama, já que Emília aparece como uma moça tímida, com boa educação moral, ilustrada. Porém, com temperamento imperioso e “habituada a ver satisfeitas todas as suas vontades, como ordens imperiosas”.²² Ou seja, apesar de ter recebido a devida educação, isso não fez com que a moça tivesse seus impulsos intempestivos contidos, pois como o pai não tomava as rédeas de comando, como mandava a compreensão da época, só o que poderia contê-la era a figura de um marido.

Quando o narrador-personagem, Dr. Amaral, retorna da Europa, depara-se com uma Emília bem diferente da que tinha conhecido: uma “linda moça”. Dentre os elogios descritivos inserem-se: “alta e esbelta”, “rosto gentil”, “estátua de moça” e a comparação da jovem com “pétalas da magnólia”. Apesar do autor, no começo da obra, classificar as mulheres em dois tipos, as que desde criança mostram-se bonitas e quando jovem apenas desabroçam, havendo outras que se assemelham mais com os pássaros que se tornam bonitas somente quando ganham suas lindas plumagens; ele passa a considerar Emília como uma flor, mesmo achando-a feia quando jovem, afirmando: “Que sublime trabalho de *florescência animada* não realizara a natureza dessa mulher!”.²³ Tal perspectiva nos faz compreender como era feita a representação feminina como flor nesse pensamento de época, isto é, a construção simbólica se efetivava a partir de noções como delicadeza, beleza e fragilidade.

De menina à moça, de moça à mulher. A classificação de Emília nessas formas de representação altera-se na narrativa não somente quando o autor mencionava a passagem de tempo, expondo que Emília “teria então dezessete anos” quando floresceu sua beleza de mulher, ou quando aos catorze anos era considerada uma feia e tímida menina, mas também como forma de amadurecimento sentimental que a aproximava a suavidade do *rosto gentil da estátua de moça* dos traços de mulher, como é possível observar nesta descrição:

Às vezes, porém, a impressão da leitura turbava a serena elação da sua figura, e despertava nela a mulher. Então desferia alma por todos os poros. Os

²² ALENCAR, José de. *Diva*, op. cit., p. 7.

²³ *Idem*, p. 9.

grandes olhos, velutados de negro, rasgavam-se para dardejear as centenas elétricas do nervoso organismo.²⁴

A leitura feminina nem sempre era vista de forma positiva na sociedade oitocentista. Apesar do autor não mostrar uma visão mais profundada acerca de sua opinião à temática, no romance, Emília sai do recinto após assustar-se com Augusto lhe observando. Nesse sentido, Ana Carolina Soares, nos aponta a hipótese de que a leitura era tão repreendida no cotidiano dessas mulheres, que mesmo olhares de não repreensão eram considerados como proibitivos da leitura.²⁵ Na obra, não sabemos por que Emília fecha o livro rapidamente assim que avista Augusto, porém, sabemos que para Alencar a leitura de Emília acabava acarretando “as centenas elétricas do nervoso organismo” feminino, já nos fornecendo pistas sobre como a leitura feminina podia ser compreendida como agitadora dos sentidos.

Outro ponto de importância são as representações do ambiente doméstico. Em um contexto no qual as esferas públicas e privadas assumiam pouco a pouco delimitações mais precisas, as formas de lazer e de convivência social também se adaptavam a essa nova realidade. Bailes, jantares e saraus eram formas de exposições públicas destinadas a um grupo seleto e convidado a penetrar na intimidade das casas de alta classe. Na obra *Diva*, Alencar descreve bem como esses ambientes eram não somente retratados como festivos, de divertimento, mas também locais de aprendizado. É dessa forma que Augusto descreve como uma casa nobre em Matacavalos era ponto de “reuniões diárias para uma parte da boa sociedade do Rio de Janeiro” e, ao mesmo tempo, também representava uma espécie de “escola para Emília”.

O autor reconhece a educação da protagonista como “perspicaz” elencando as principais áreas que abarcavam uma boa educação feminina à época: “[...] ela desenhava bem, sabia música e a executava com maestria, excedia-se em todos os mimosos labores de agulha, que são prendas das mulheres”. Esse mundo educacional feminino que se restringia à educação manual e artística fazia de Emília uma “inteligente menina”, porém, faltavam-lhe ensinamentos tidos como relevantes ao seu prestígio social, como podemos ver nas palavras de Dr. Augusto:

[...] faltava ainda à inteligente menina o tato fino e o suave colorido que o pintor só adquire na tela e a mulher na sala, a qual também é tela para o painel de sua formosura. Foi nas reuniões de D. Matilde que Emília deu os últimos

²⁴ Ibidem.

²⁵ SOARES, Ana Carolina Soares. Entre anjos e demônios surgem as mulheres de Alencar. *Revista Mosaico*, v. 3, n. 1, 2010, p. 61-66.

Representações de gênero...

toques à sua especial elegância. [...] ela observava [...]. [...] seu bom gosto se apurou. [...] a elegância teve nela um molde seu, próprio e original. Ela criara o ideal de Vênus moderna, a diva dos salões.²⁶

Percebe-se que a elegância e o refinamento eram inerentes ao comportamento de uma jovem de alta classe, compondo uma espécie de inteligência social feminina, pois ela deveria ter o comportamento devidamente calculado quando fizesse aparições públicas, já que atuava como um capital simbólico para o prestígio de sua família. Para além das prendas domésticas e das artes agradáveis ao espírito, Emília ainda dava “os últimos toques” em seus modos sendo frequentadora dos salões da Corte, e desta forma, completava o quadro que Augusto acreditava ser das “prendas da mulher”. Sendo assim, a ideia de escola e boa educação feminina, aparece na obra, não necessariamente a partir da defesa de uma instrução formal, mas sim relacionada ao convívio social das altas classes, principalmente em bailes e saraus, que seriam responsáveis por aprimorar os tão prezados *bom senso* e *bom gosto* aristocráticos.

Desta forma, José de Alencar expunha a crença – tão comum à época – de que a *mulher* deveria ser mais educada do que instruída, ou seja, deveria haver o mínimo de instrução formal para que houvesse uma prevalência da formação moral e doméstica, pois seu dever era atuar como pilar de sustentação do lar e como primeira educadora dos filhos. No entanto, nas classes mais abastadas, era de bom tom que o homem público fosse cercado por mulheres que o ajudassem a manter seu prestígio e posição social. Devido a isto, esposas e filhas bem-nascidas eram não só alfabetizadas, mas também estimuladas a aprender regras de etiqueta, instrumentos musicais convenientes a seu sexo, como piano e harpa. E, em alguns casos, a jovem também poderia aprender um idioma, particularmente o francês e o inglês, quase sempre ministrados por uma preceptora estrangeira. Tudo isso fazia com que as mulheres abastadas acompanhassem o processo de modernização, fazendo valer a ideia de *civilizar* a partir do conceito de polimento e refinamento.

Emília como foco de observação: educação, atuação e tensão entre os gêneros

Nos salões de *Diva*, os ensinamentos de Emília variavam desde os modos de aceitar uma contradança, não “fitar em face” um homem e até mesmo aceitar para dançar não aquele que

²⁶ ALENCAR, José de. *Diva*, op. cit., p. 10.

desejas, mas aquele que fez o primeiro pedido. Como aluna dessa lógica de comportamentos, Emília é retratada como o oposto de Julinha – filha de Dona Matilde, sua prima e “companheira de infância” –, apontada como “uma moça muito galante”:

[...] educada nas salas aos olhos da galanteria materna, perdera cedo o casto perfume. Desde menina habituou-se a ser animada ao colo e beijada por quantos frequentavam a casa. Deus a tinha feito minimamente boa e compassiva; por isso quando chegou a idade do coração, ela não soube recusar o amor [...]. Suas afeições eram sempre sinceras e leais nunca traiu nem por pensamentos o seu escolhido; mas também se este a esquecia [...] ela facilmente se consolava, porque em natureza como a sua o amor não cria raízes profundas, e só vegeta à superfície d’alma.²⁷

Na obra, a oposição entre as duas jovens não é somente apontada, mas exposta em exemplos. Emília tinha uma rebeldia ingênua, era casta e podia ainda ceder ao amor, já Julinha que sempre fora acostumada aos galanteios e, por isso, não tinha uma pretensão de amores sólidos, apenas paixões passageiras.

Enquanto Julinha aparecia sempre sorridente e pronta para interagir com todos, Emília tinha um comportamento em que a rebeldia se mesclava à ingenuidade. Dr. Augusto aponta, por exemplo, que a jovem parava de interagir com as pessoas quando ele chegava ao círculo de conversa, armava ciladas propositais, parava de “tocar ou cantar” quando ele se aproximava. No entanto, a insistência de Emília neste tipo de atitude acabou fazendo-o chegar a seguinte conclusão: “o procedimento de Emília não era filho de uma simples antipatia, mas um propósito firme de humilhar-me”.²⁸ Com o orgulho ferido pelo comportamento da moça, Dr. Amaral passa a pensar somente em uma coisa: conhecer seus pontos fracos a fim de planejar uma vingança.

A partir de então, o narrador-personagem passa a observar cada detalhe da menina. Ele observa o que se fala sobre ela, sua fisionomia e escolhas e até o que o autor chama de “guerra feminina” – os comentários e intrigas de outras mulheres acerca do baile e seus convidados(as). Dentre esses, Emília acaba sendo considerada alfenin²⁹ [delicada demais] e até esnobe por escolher tanto um pretendente. Porém aos olhos de Augusto, Emília era uma “rebelde” que lia

²⁷ Idem, p. 12.

²⁸ Ibidem, p. 13.

²⁹ Massa de açúcar branca e dura; no sentido figurado refere-se a um indivíduo delicado, efeminado. Casquilho, janota. Disponível em: <<<https://www.dicio.com.br/alfenim/>>>. Acessado em: 10 de junho de 2021.

Representações de gênero...

muito, mimada pela família, imperiosa com todos ao seu redor, sendo uma postura singular e incompreensível comparada ao comportamento comum das demais moças, apesar de ainda ser considerada a mais bela e divinal.

Dessa forma, percebemos que a representação da mulher ideal como um ser delicado, frágil e submisso era defendido e elogiado, contrapondo à figura da rebeldia, imponência e efervescência da personagem Emília. Ao mesmo tempo em que tais características eram criticadas pelo narrador-personagem, atraía sua atenção, curiosidade e, até mesmo, sua paixão. Nas palavras de Dr. Amaral, as atitudes de Emília “o prendiam e levavam cativo e submisso a seus pés”. Aos poucos, o médico passava de vingativo a apaixonado, julgando crer que havia entendido o verdadeiro propósito da jovem: “compreendi tudo, compreendi o olhar, o sorriso e o diálogo. Emília me provocava diretamente [...]”.³⁰

Palavras como *cativo* e *submisso* nos remetem à ideia de passividade, que se contrapõe à postura ativa esperada do protagonista masculino. Em paralelo, salienta a angústia de Dr. Amaral em estar enamorado por uma jovem que o despreza, humilha e afasta, mas que, mesmo assim, ele volta a desejar e procurar. Esse vocabulário que colocava em voga termos como *cativo* e *submisso* também era corriqueiro nos escritos que tratavam a emancipação feminina, colocando-a numa posição de “escrava” do homem. Porém, no romance, Emília chega a ocupar uma posição de falsa superioridade por rejeitar o amor do médico.

A trama de José de Alencar nos leva por caminhos inesperados ao mostrar que tamanha rejeição era, na verdade, uma profunda admiração e encantamento que Emília tentava disfarçar. Mesmo ela apresentando muito mais rebeldia que outras moças, sendo do tipo que “Lia muito, e já de longe penetrava o mundo com olhar perspicaz, [mas] através das ilusões douradas”,³¹ Alencar nos aponta que ela era capaz de amar profundamente.

No decorrer da história, notamos que as suspeitas de Dr. Amaral são verdadeiras e Emília realmente começa a se mostrar apaixonada, contudo, mesmo após confessar ao seu amado, ainda tinha um comportamento oscilante.

As vicissitudes de frieza e indiferença, com que Emília me tratava, não tinham nada que se parecesse com o jogo bem conhecido das moças loureiras que desdenham quem as persegue e procuram quem as foge. Não havia regra nos seus caprichos. Quando ela queria vir a mim, vinha, sem afetação,

³⁰ ALENCAR, José de. *Diva*, op. cit., p. 16.

³¹ *Idem*, p. 10.

francamente, estivesse eu perto ou longe, embebido a contemplá-la ou distraído ao braço de outra moça. Emília não tinha rivais, não me disputava a ninguém; dominava-me na soberania de sua beleza, e atraía-me ou arredava-me a seu bel-prazer, com um cenho apenas da sua graciosa majestade.³²

Aos poucos, o casal se aproxima, criando uma relação de amizade e de cortejo. Num dos diálogos do casal, Emília explicita que seu comportamento tem como motivo o sentimento do orgulho. Em suas palavras: “Eu tenho, o senhor bem sabe, um espinho em minha alma; é o orgulho. Quando tocam nele o fel se derrama, e eu me sinto má!”.³³ Isto se torna ainda mais pungente quando, num acesso de ciúmes, Dr. Amaral pede para que ela recuse os galanteios de outros homens, o que acaba gerando a fúria de Emília, que torna a se afastar e trata-lo com frieza. A jovem parece indomável, mesmo para jovem médico.

No período que se segue, a personagem Emília parece encarnar uma gama de sensos comuns no que se refere à mulher: ela é sedutora, fria, calculista e sempre pronta para humilhar Dr. Amaral. Este chega a confessar a Paulo:

Enfim, Paulo, essa mulher escarnecia de mim, a fazer pena. Tratava-me como ao cão da Terra-Nova que havia em sua chácara, e com o qual a vira tantas vezes brincar. Enxotava-me com a ponta do pé, para ter o prazer de me fazer voltar, lambendo o chão por onde ela passava. E eu vivia, espremendo em minha alma o fel dessas humilhações a ver se irritava aí a dignidade abatida.³⁴

Algumas vezes, Emília parece encarnar a figura da “loureira” de salão, aquela que busca sempre ser o centro das atenções masculinas, todavia, o romance tem mais uma reviravolta. Dr. Amaral fica doente e ela se dá conta de que aquela encenação só está causando mal aos dois. Resolve, então, conversar com seu amado e mudar completamente de postura. O que se vê em seguida é a *verdadeira* Emília: uma jovem submissa, doce, pura, um ser de “ternura compassiva e protetora, que dava à sua virgem beleza um perfume de ideal maternidade”.³⁵

O romance segue uma nova fase, na qual a moça substitui seu habitual orgulho pela *humildade* que, na verdade, são atos de submissão a Dr. Amaral. No entanto, quando Emília resolve desobedecê-lo indo ao teatro acompanhada de sua tia, o médico é novamente tomado pela fúria e acaba a relação dizendo não a amar mais. Um mês se passa, eles se reencontram e

³² Idem, p. 35.

³³ Idem, p. 49.

³⁴ Idem, p. 52.

³⁵ Idem, p. 53.

Representações de gênero...

ela vai questioná-lo sobre o rompimento: “Já não me ama... Por que foge de mim? Tem medo?”.³⁶ Mas a reação do médico é hostil e violenta, agarrando a jovem pelo pulso e falando:

A senhora acredita que a consciência de uma grande infâmia pode matar um homem de brio?... Pois se fosse possível que eu viesse a amá-la ainda, sinto que teria tão grande asco de mim e uma vergonha tal que me fulminaria como o raio! Soltei-lhe o braço. Ela deixou-se cair sobre uma cadeira, e, sustentando com a outra mão o pulso magoado, esteve a olhar a nódoa roxa que deixara a pressão de meus dedos. Adejava em seus lábios um sorriso de mártir.³⁷

Em carta, Amaral confessa a Paulo que a raiva que sente de si mesmo acaba recaindo sobre Emília, “Mas ela, a incompreensível criatura, longe de ofender-se, parece deleitar-se com as explosões do meu desprezo e ressentimento”.³⁸

Um segundo episódio de violência física ainda aconteceria no dia seguinte, quando Amaral procurou-a para conversar. Sua intenção era fingir que seu interesse pela jovem não passara de ambição em seu dote, negando-lhe o amor, porém, diante da frieza e do orgulho da mesma, o que se seguiu foi uma confissão de amor e uma discussão. Ao final, Amaral tenta beijá-la, leva uma tapa no rosto pelo “atrevimento”. Ele revida, jogando Emília aos seus pés. A partir disso, subitamente, a moça declara seu amor.

O desenrolar dos acontecimentos faz com que Amaral fuja do lugar, mas é surpreendido no dia seguinte com uma carta de amor. Nesta, vemos que José de Alencar tem uma postura bastante conservadora quanto à relação de poder entre os gêneros, deixando claro que se não for mantida a hierarquia e domada a “rebeldia” da mulher, o relacionamento está fadado ao fracasso. A própria utilização da violência física como “corretivo”, isto é, uma forma de frear o orgulho feminino, visto como uma má conduta e fazer com que ela assuma uma postura de submissão nos mostra como as noções de *amor* e *dominação* caminhavam lado a lado.

Em sua carta, Emília mostra-se arrependida, submissa e entregue. Ela chega a se referir ao médico como “árbitro supremo de minha vida”, “o motor de minha vida, meu pensamento e minha vontade”.³⁹ Postura completamente diferente da crítica que Emília esboça em palavras e em seu comportamento desde começo da obra, como podemos perceber no fragmento a seguir:

³⁶ Idem, p. 57.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Idem, p. 62.

Que ente injusto e egoísta que é o homem! Quando nos ama, dá-nos apenas os sobejos de suas paixões e as ruínas de sua alma; e, entretanto, julga-se com direito a exigir de nós um coração não só puro, mas também ignorante! Devemos amá-los sem saber ainda quem é o amor; a eles compete ensinar-nos... educar a mulher... como dizem em seu orgulho! E aí da mísera escrava que mais tarde conheceu que não amava!... Seu senhor é inexorável e não perdoa!⁴⁰

Tudo isto nos faz concluir que, para Alencar, o melhor exemplo de representação da *mulher moderna* era aquela ilustrada, civilizada, casta e passiva. A *mulher* com verdadeira virtude moral seria a que recusa os encantos de galanteios e amores fáceis, preservando-se para a verdadeira felicidade – o casamento. Para ele, somente o amor puro é capaz de controlar os imperiosos gênios femininos, suas rebeldias da mocidade, sua vontade de emancipação desmedida, fazendo com que as mulheres se dobrem aos mandos masculinos, reconhecendo que seu destino é o papel de esposa e mãe.

Considerações Finais

Diva mostra-se uma verdadeira “fonte fecunda”, como considera Antônio Celso Ferreira, pois a obra abre a possibilidade compreender detalhes do imaginário social nos quais as fontes ditas “oficiais” negligenciam ou se calam. Embora não apresente um compromisso com o real, ao analisarmos a obra *Diva* foi possível nos aproximarmos de debates, anseios e uma visão de época que, longe de serem imparciais, pretendiam dar conta da demanda do cotidiano de seu tempo histórico, uma vez que “literatura não é uma questão de gosto: é uma questão política”.⁴¹

Alencar introduz uma visão de seu tempo histórico que maximiza questões contextuais como a maior presença do discurso médico, a sociabilidade feminina nos bailes e salões e, até mesmo, a maior frequência das mulheres como leitoras. Porém, Alencar propositalmente se afastava de ideias e discursos de emancipação da mulher em voga no período, apontando o que é conveniente ou não para a instrução de uma moça, bem como alertando para os perigos de mulheres muito instruídas que tendem a esnober os homens.

⁴⁰ Idem, p. 51.

⁴¹ FERREIRA, Antonio Celso. *Literatura: a fonte fecunda*, op. cit., p. 60-61, 91.

Representações de gênero...

O poder de sedução feminino somado à beleza e orgulho aparecem como uma fórmula capaz de humilhar o homem – aqui representado por dr. Amaral – que mesmo com boas intenções, pode se ver “escravo” e “cativo” dos encantos do amor, se desvinculando daquilo que se considerava uma postura masculina, isto é, uma postura ativa e de dominação.

Mas se de início a protagonista feminina é compreendida com atitudes que transpareciam orgulho e rebeldia, ao final da trama, a mesma se rende aos encantos de seu amado, depois que este se afasta, a esnoba e até mesmo a agride. No desfecho do romance *Diva*, a personagem principal, chega a afirmar ser a propriedade de Amaral, sua escrava. Essa inversão de papéis expunha um modelo de comportamento esperado para homens e mulheres, sendo defendido e reproduzido por José de Alencar.

Esse modelo admitia que, por mais que aparentemente as mulheres pudessem parecer “rebeldes”, com um comportamento mais incisivo e menos passivo, isso nada mais seria do que uma forma de chamar atenção de seu par romântico. Consumada a correspondência do amor entre os pares, tudo voltava como era antes, o homem deixava de ser o escravo da relação e humilde servo, passando para a mulher tal posição. Na visão de Alencar, o amor era o que unia e equilibrava o conflito entre os desejos, anseios e pontos de vistas de homens e mulheres, cabendo a cada um dos gêneros um papel a desempenhar para existir tal equilíbrio.

Se ao homem cabia ser racional, observar, conquistar o amor e a passividade da jovem amada, para Alencar, cabia à mulher ser, acima de tudo, bela, divinal, delicada como flores, doce, casta, altiva, verdadeira diva, “florescência animada”. Essas categorizações, longe de meras ficções construídas pela narrativa literária, não somente representavam e espelhavam os agentes de gênero reais, como também os guiavam para as condutas e comportamentos que deveriam ser aceitos na sociedade. Sociedade brasileira que, naquele momento, ainda estava se construindo como nação e, juntamente com essa construção, passava a definir – com alguma importância – os protocolos e marcadores aceitos para os *homens e mulheres civilizados* do Império do Brasil.

Esses marcadores de gênero foram sendo construídos ao longo dos séculos, carregados de preconceitos e estereótipos que reproduziam determinadas relações de violência não somente física, mas simbólicas. O romance de José de Alencar é apenas mais uma forma de representação deste tipo de relação de poder assimétrica entre os sexos. O que vemos na Literatura é apenas um entre tantos reflexos do imaginário social, no qual os símbolos foram

“construídos a partir da experiência dos agentes sociais, dos seus desejos, aspirações e motivações”⁴², atuando como uma resposta aos seus conflitos, divisões e violências reais ou potenciais; ao mesmo tempo em que também atuaram como uma força reguladora e de coesão social, ajudando a definir identidades, papéis e hierarquias, construir crenças e costumes, estereótipos e sistemas de valores. Em suma, o simbólico fornece ao imaginário a capacidade de tornar-se inteligível, bem como de ser capaz de gerar adesões, ações e conflitos, demonstrando-se um instrumento através do qual é possível exercer poder e mobilização. E é exatamente por isso que foi amplamente utilizado com fins pedagógicos, especialmente no século XIX.

Bibliografia

Fontes

ALENCAR, José de. *Diva*. In: Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. Rio de Janeiro, 1864. Disponível em: << <http://www.dominiopublico.gov.br/>>>. Acessado em: 10 de junho de 2021.

Referências bibliográficas

ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund (Org.). *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BUITONI, Dulcinea H. S. *Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Summus, 2009.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica. *Cadernos Pagu*, n. 4, p. 37-47, 1995.

DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil – século XIX, Dicionário Ilustrado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

⁴² BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund (Org.). *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 311.

Representações de gênero...

FERREIRA, Antonio Celso. Literatura: “A Fonte Fecunda”. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina. *Fontes históricas*. Rio de Janeiro: editora contexto, 2006.

MATOS, Maria Izilda S. de. *Cultura, corpo e educação: diálogos de gênero*. In: Intermeios Cultural, 2003.

MAYER, Eliane Rosa de Souza. *Mas eu não escrevo um romance, conto-lhe uma história: as representações de masculinidade e a questão de gênero na obra de José de Alencar*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

PECHAMN, Robert Moses. Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista. In: *Uma corte na mata tropical (1808-1830)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

RÉMOND, René (Org.). *Por uma história Política*. 2° ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.

RIBEIRO, Luiz F. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996.

SOARES, Ana Carolina Soares. Entre anjos e demônios surgem as mulheres de Alencar. *Revista Mosaico*, v. 3, n. 1, p. 61-66, 2010.

SOARES, Ana Carolina. *Moça educada, mulher civilizada, esposa feliz*. Bauru: EDUSC, 2015.

Recebido em: 12.06.2021

Aprovado em: 14.10.2021

"Se o caráter de representação das palavras da lugar à sua opacidade, fica também evidente a sua dimensão criadora."

Lucas Peleias Gahiosk