

Uma leitura de *Senhora*

NELSON RODRIGUES FILHO
Prof. de Literatura Brasileira na UERJ

A leitura que ora se propõe parte da crença de que a leitura do poético se faz numa relação dialógica entre duas escrituras: a escritura poética e a escritura de leitura, ambas textos plurais, no sentido de que os textos que constituem o leitor (a sua experiência textual, a sua história) entram em diálogo com o texto que se constitui como pluritexto poético. Esta posição não persegue o rigor da cientificidade, porque se permite acreditar que “nenhuma ciência, ninguém pode deter o sentido de um texto” (1).

Arrisca-se aqui, deste modo, menos uma leitura pretensiosamente definitiva (toda leitura que se pretende definitiva é pretensiosa) da narrativa *Senhora* do que a apresentação de uma possibilidade de leitura, a partir da contribuição de outros textos que incentivam a uma tomada de posição ante a produção e produtividade textual, considerando-se o texto narrativo “clássico” como texto conotativo, nos limites semânticos que se darão ao tema conotação: “via de acesso à polissemia do texto clássico, no plural limitado do texto clássico”; “deficionalmente, uma determinação, uma relação, uma anáfora, um traço que tem o poder de se reportar a menções anteriores, posteriores e exteriores, a outros lugares do texto (ou de um outro texto)”; topologicamente “uma disseminação no espaço submetido à sucessividade de frases”; semiologicamente “a partida de um código (que não será jamais reconstituído), articulação de uma voz tecida no texto”. (2)

Para o desenvolvimento do que se pretende, necessários se tornam alguns pressupostos:

1. o discurso poético (narrativo) é um discurso de produção que se estrutura numa **intertextualização**, entendido este termo como a produção cen-

trada numa praxis (poiesis) que relaciona, opõe, identifica, diferencia textos (pré-textos) que organizam e marcam uma cultura e um momento histórico-social.

O pré-texto é o discurso institucionalizado que se torna significante esquecido e não visível, como noções automatizadas no dia a dia do homem e da sociedade. Em outros termos: um sistema ideológico que estabelece – através de noções – prescrições e proibições, conduzindo, a partir de um poder, um certo comportamento social, um certo fazer, sentir e saber (reprimidos), numa moral, que, afinal de contas, é uma moral da linguagem.

“Um sistema de representações, que se autodesigna num conjunto de noções, com função prático-social, em que as condições são re-apresentadas e não conhecidas” (3); mais ou menos o que R. Barthes chama de código (4).

A escritura poética, como produção e produtividade, na tensão que a caracteriza e no sentido que produz, promove a imagem desse significante que age no desconhecimento do vivido prático-social e o põe à mostra pela ação da mimesis e da poiesis.

2. a escritura poética se faz uma reescrita do mundo, do real (como língua e linguagem) pelo imaginário, recuperando assim o sentido perdido do mundo como significante e possibilitando a abertura do sentido para o vir-a-ser. Sob esse aspecto, a palavra texto assume o seu significado etimológico de tecido e o texto, como produção, obriga-nos a apreender o seu tecer, no encontro dos fios que o tecem, para atingirmos pré-textos no seu intertexto (a reescrita do religioso, do político, do econômico, do familiar, do ético, do jurídico, do retórico, etc).

3. o texto é um lugar de verdade (da mimesis e da alethea), no sentido heideggeriano: “uma enunciação apresentativa que exprime, naquilo que diz, a coisa apresentada, aquilo que ela é, ou seja, exprime-a tal qual é, assim como é, em que o “assim como” se refere à apresentação e ao apresentado. E “apresentar” aqui, descartando os preconceitos “psicologistas” e “epistemológicos” o fato de deixar a coisa surgir diante de nós enquanto objeto” (5).

Por outro lado, o discurso como lugar de verdade é o lugar do sujeito.

4. como lugar de verdade e o lugar do sujeito, é um espaço de citações, em que a ideologia (os códigos) se mostra na sua verdade significante; mas também citar, entendido como o faz R. Barthes em *S/Z*, aproveitando o significado que o termo possui na tauromaquia: “. . . este bater de calcanhares, esta curvatura do toureiro que convidam a besta às bandarilhas” (6)

5. Como espaço de citações, é um espaço de tensão entre a procura de ser sujeito (aquele que diz eu e pretende ser reconhecido) e a interdição (e o desprazer) dos códigos, ou seja o Outro – a ordem da linguagem que constitui ao mesmo tempo a cultura trans-individual e o inconsciente (e a repressão) do sujeito.

O discurso poético, sob esse aspecto, é um discurso de demanda, ou seja, o sujeito busca, deseja confiar-se ao outro e ser reconhecido pelo outro e pela cultura, para instaurar-se no discurso como sujeito.

Como sublimação, o desejo reprimido faz-se demanda na linguagem, que se realiza no reconhecimento, fazendo do discurso poético um discurso de representação e lugar de verdade.

6. Por outro lado, sob o ponto de vista semiológico e linguístico, podem-se apreender dois níveis no discurso: o nível da enunciação (do discurso no sentido de E. Benveniste), que, na narrativa, tem a ver com a relação narrador-leitor (sujeito-destinatário) como significantes do sistema do discurso; o nível do enunciado (da estória, ainda no sentido de Benveniste) em que se situa o significante **personagem**.

Estes três significantes, em sua presença no discurso, e presença articulada, ao mesmo tempo em que elidem o autor (o sujeito), constituem, nas suas relações, um significante complexo e múltiplo que passa a representá-lo, numa substituição de significantes que gerará a metáfora.

“O autor é o sujeito da narração metamorfoseado pelo fato de ter-se incluído no sistema da narração; não é nada nem ninguém, mas a possibilidade de permutação entre sujeito-destinatário, da estória com o discurso e do discurso com a estória” (7).

7. a leitura pretenderá, assim, perfurar o nível da cadeia significativa (sequência articulada de fonemas) e o nível do discurso (na sua superfície material e linguística – uma sequência de signos articulados em semantemas, morfemas, frases), para atingir o **significante velado** (a mensagem).

SENHORA

Reduzindo o texto **Senhora** ao que tradicionalmente se chama **intriga**, dir-se-á que é uma estória de amor, até certo ponto simples, que termina, como faz supor o ideal romântico, num “happy end”. Verticalizada, porém, a estória se deixa ver desenvolvida a partir da estruturação do mito, como forma de realização da demanda (e do desejo) para sustentar a integridade do sujeito.

A personagem (o herói) como figura exemplar e figura-meio a partir da qual se realiza o desejo do narrador (e do autor): o intelectual pode ter acesso ao reconhecimento social pelas qualidades morais e intelectuais (pelo valor), através do amor, e não necessariamente pelo dinheiro (e a posição de negociante e capitalista) decorrente do dote do casamento com uma mulher de família rica.

As noções que articulam o mito se sustentam num parâmetro moralizante, caudatário do ideológico:

1. **exemplaridade implica reconhecimento e recompensa;**
2. **transgressão implica punição .**

A estória

A estória desenvolve-se a partir da relação Aurélia/Seixas. A primeira individualiza-se para erigir-se como heroína (inteligente, independente, auto-suficiente para tratar de seus negócios e de sua fortuna, dominadora), na dife-

rença do que seria a mulher, contrariando a própria noção ideológica da mulher da época:

“O princípio vital da mulher abandonava o seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem”.

Toma-se, dessa forma, a palavra e o objeto de destinação do narrador:

“O heroísmo de virtude na altivez dessa mulher, que resiste a todas as seduções, aos impulsos da própria paixão, como ao arrebatamento dos sentidos”.

O segundo, a figura do **leão fluminense**, que, entretanto, não se faz vilão, porque é necessário que seja redimido no projeto e na tese da narrativa, o que se assegura o início através da construção das ações e da palavra da personagem, figura que se identifica como uma consequência e não uma causa:

“ — A sociedade no meio da qual me eduquei fez de mim um homem à sua feição. . . Habituei-me a considerar a riqueza como a primeira força viva da existência e os exemplos ensinavam-me que o casamento era meio tão legítimo de adquiri-la, como a herança e qualquer especulação honesta”, ou seja, o social como vilão, que, no decurso da narrativa, será condensado no significativo caricatural Lemos.

Na visão mítica, sustentada numa moral ideal (e moral ideal implica o ideal do ideológico), o amor vai implicar renúncia e o mito vai implicar o movimento degradação/melhoramento, que conduz ao reconhecimento e à recompensa.

Seixas casa-se pelo dote (é comprado), mas conserva na essência o amor — está na fronteira da vilania (degradação); Aurélia é o herói que pune Seixas, comprando-o (mas conserva também intacto o amor); Seixas renuncia ao dinheiro e ao casamento, quitando-se (melhoramento): erige-se, portanto, como herói, na dimensão de Aurélia (é reconhecido e recompensado: merece o amor e o dinheiro).

Por outro lado, o autor realiza, no discurso da ficção, o desejo que é interdito no discurso sócio-cultural: o casamento por amor e a aceitação e o reconhecimento do intelectual na sociedade de negociantes e financistas, caracterizada pela palavra do narrador:

“os negociantes e capitalistas possuem salões de maior refinamento, por suas filhas suspiravam os humildes moços formados”.

Os códigos

Esta realização mítica do amor é a linha que perpassa uma constelação de códigos (ideologemas) que deixam à mostra o saber, o sentir e o fazer de uma época, que, ao se condensarem no discurso narrativo, apontam para o discurso cultural brasileiro, romântico, de uma burguesia nascente no século XIX, na dispersão do texto. Sob esse aspecto, registremos de forma aleatória alguns traços indiciadores do saber e do fazer do discurso histórico-cultural em que se insere o discurso narrativo aqui tratado.

O **código acional**, que tem a ver com o enredo e que caracteriza a narrativa do século XIX, submetido a uma visão aristotélica de enredo, fazendo ainda supor uma influência do pensamento cartesiano e, por outro lado, implicando a crença ocidental da vida humana e social como novela (sem o novelesco), sustentada numa continuidade e linearidade, a partir de uma lógica que se vê na própria natureza e não linguagem. O enredo, constituído como sequência e consequência de ações, obedece a uma causalidade e temporalidade lineares e biimplicadas: princípio-meio-fim, numa relação de anterioridade-posterioridade, que deve corresponder à relação causa-consequência, dentro da linha de verossimilhança externa, marcada pelo explicável e pela reduplicação do real (o efeito do real e o senso como real), atitude que começa a ser rompida em Machado, por exemplo, e será contestada, inteiramente, na narrativa moderna.

Um **código de saber**, que se pode apreender em diversas articulações entre o discurso e a estória. É o caso, por exemplo da relação *ser/parecer*, de uma certa metafísica, sustentada pela onisciência do narrador:

1. Parecer

$$\frac{\text{Aurélia}}{\text{Seixas}} = \frac{\text{vingança}}{\text{interesse}} \quad (\text{casamento})$$

$$\frac{\text{Aurélia}}{\text{Seixas}} = \frac{\text{ironia e desprezo}}{\text{ironia e submissão}} \quad (\text{depois de casados})$$

2. Ser

$$\frac{\text{Aurélia}}{\text{Seixas}} = \frac{\text{amor}}{\text{amor}}$$

O ser acaba por triunfar sobre o parecer, a essência sobre a aparência, e essência é o amor, filosoficamente próximo de Leibniz e Hegel:

“Quando se ama sinceramente — diz Leibniz — não se procura o próprio proveito nem um prazer desligado do da pessoa amada, mas se procura o próprio prazer da satisfação e felicidade dessa pessoa” (8), o que faria a nossa felicidade absoluta, identificando o amor divino e o amor humano. De Hegel é que “o amor exprime em geral a consciência da minha unidade com um outro, de modo que eu para mim sou isolado, mas a minha autoconsciência afirma-se só como renúncia ao meu ser *per si* e através do saber-se como unidade de mim como o outro e do outro comigo”. Diz ainda Hegel que “esta renúncia a si mesmo para identificar-se com o outro, esse abandono no qual o sujeito reencontra, porém, a plenitude de seu ser, constitui o carácter infinito do amor”, alcançando a maior altura na “morte de Cristo”, identificadora do divino e do humano. (9)

Assim, o amor como essência implica renúncia, que vai realizar o projeto da narrativa, na imagem final do romance bem caracterizada no sintagma “santo amor conjugal”, ao mesmo tempo em que associa, paradigmaticamen-

te, pelo amor, sociedade, família, religião, homem, Deus. A aparência que se sustenta na consequência de uma relação casamento-interesse, um caráter “mercenário”, no sentido de Leibniz, que afastaria a possibilidade do amor humano e do amor divino, é, assim, o falso, efêmero e provisório, ao passo que a essência é o verdadeiro e o eterno, numa realização que faz da família e do casamento por amor (o santo casamento), na nostalgia romântica, a busca da pureza e do paraíso, numa dimensão de religiosidade e de possibilidade do eterno, afastada qualquer possibilidade do amor como prazer ou desejo sexual (a própria literatura é vista como fruição e não como prazer).

Outra relação importante é a implicação senhor/escravo, que se desenvolve na relação Aurélio/Seixas como Senhora/escravo, relação escandalosa para o saber e a moral da época, que deve ser transformada, como veremos mais adiante.

Diz Aristóteles, na *Política*, que como há “quem é naturalmente disposto a mandar” e “quem é naturalmente disposto a ser mandado”, a sua união é “aquilo pelo que ambos podem sobreviver”, sendo vantajosa para ambos. Outra não é a colocação de S. Tomás de Aquino, na *Suma Teológica*, segundo a qual “este homem ser escravo, e não outro, é coisa que, de um ponto de vista absoluto, não tem uma razão natural, mas só a razão de uma certa utilidade, na medida em que é útil ao escravo ser governado por um homem mais sábio, e é útil a este último ser ajudado pelo escravo”, posição que não difere muito da assumida por Hegel, e que, a nosso ver, dá, sob o ponto de vista filosófico e religioso, a sustentação e a justificação para uma sociedade de base patriarcalista e escravagista.

O trato moral (e divino) da natureza, manifestado, ao nível retórico, através de metáforas e símiles, sustentado por uma distinção fechada natureza/cultura ou natureza/sociedade, imprimindo à natureza um caráter puro e paradisíaco (diríamos divino, não de todo afastado de um caráter panteísta), envia à visão de J. J. Rousseau, para quem a natureza é pura e a civilização corruptora, ou seja, o homem é naturalmente bom, a sociedade é que o corrompe, como se o homem não fosse um ser social, mas um ser natural ingressando numa sociedade que tivesse de assumir sua própria culpa, desligada do homem que a constitui e do ideológico que a enforma e dirige, o que dá a exata medida da posição do autor, menos descontente com os valores do que com o não acesso a eles.

Isto, de certa forma, se justifica na própria estruturação dialética da obra, numa armadilha hegeliana, que permite a realização final do mito: tese/antítese/síntese, investida em amor/dinheiro/amor e dinheiro, em que a vitória do amor, pela renúncia, permite a que Seixas tenha, agora de forma moral avalizada, acesso à fortuna de Aurélio (o testamento como prova do amor de Aurélio).

A tese do amor conduzirá, ainda, ao código político-econômico da sociedade mercantilista e em formação de uma burguesia ainda não existente. O poder centrado no domínio dos “negociantes e capitalistas” (a metáfora ou o investimento do senhor filosófico), a que não têm acesso os “humildes moços

fornados”, senão pelo casamento vantajoso, o que concorre para o desprazer do sujeito. O dinheiro, como valor social, ocupando o lugar do amor essencial, é o instrumento de reconhecimento social (e não o talento e a condição intelectual), o que faz retomar a relação senhor/escravo (o senhor é o negociante e o capitalista; o bacharel é um servidor do senhor). Isto, inclusive, dá razão à afirmação de Karl Manheinn (10), segundo a qual “o Romantismo expressa os sentimentos dos descontentes com as novas estruturas: a nobreza, que já caiu, e a pequena burguesia que ainda não subiu: de onde as atitudes saudosistas ou reivindicatórias que pontuam todo o movimento”, referindo-se à Europa. No Brasil, falta ainda uma burguesia, uma tradição, persistindo ainda um sistema mercantilista, de importação, sem industrialização, dependente do mundo europeu (o econômico sobredeterminando o social e o cultural).

Promanando deste poder, instala-se um código moral e um comportamento institucionalizado, envolvendo as relações sociais e, nestas, a família, de que decorre a situação da mulher e do homem, numa sociedade “ocidental” e patriarcalista. Tal questão tem como suporte a temática do casamento. Este se associará a negócio (observemos o título de cada uma das partes, associando metaforicamente todo o processo da união das personagens com o processo de negócio). A necessidade de certas funções (ou representações) que são desmascaradas (e, portanto, contraditórias) pela heroína Aurélia. É o caso da figura do procurador Lemos, aquele que, como procurador da heroína, não decide mas cumpre ordens. Ou, ainda, a figura da “guarda-moça”, a personagem D. Firmina Mascarenhas:

“Mas essa parenta não passava de mãe de encomenda, para condescender com os escrúpulos da sociedade brasileira, que naquele tempo não tinha admitido ainda certa emancipação feminina”.

Através do casamento, a mulher se faz senhora, com o que obterá reconhecimento social, enquanto o homem humilde, “o humilde moço formado”, se faz senhor pelo casamento vantajoso através do dote.

“Por isso cresciam as inquietações e tristezas da boa mãe, ao pensar que também esta filha estaria condenada à mesquinha sorte do **aleijão social** que se chama celibato”. (note-se aí, ainda, a mãe sempre divinizada, afinal de contas o coração é o foco natural da mulher e o cérebro o lugar das faculdades especulativas do homem).

Não só na palavra do narrador, assumindo o ideológico, se encontra a presença do código, mas também na palavra da personagem, como esta passagem do discurso de Aurélia:

“ – Vendido, sim: não tem outro nome. Sou rica, sou milionária; precisava de um marido indispensável às mulheres honestas”.

A heroína do mito alencarino é um escândalo que deve ser reparado e que permite o desenvolvimento da transformação da narrativa. Como mulher diligente, inteligente, com tendências às matemáticas, preparada para os negócios, individualiza-se em relação ao que, através de outras personagens, é apresentado como o tipo de mulher da corte, submissa, dependente, dominada pelo homem (pai ou esposo) e pelo coração.

Neste particular, o título **Senhora**, como significante, reúne uma ambiguidade e um enigma a ser resolvido, para retomar a tese moral da sociedade:

Senhora – o “status” social e moral da mulher através do casamento;

Senhora – ama em relação ao escravo, sob o ponto de vista moral: proprietária do marido comprado.

Este segundo sentido, além de ficar evidenciado repetidamente no discurso das personagens (Aurélia e Seixas), recebe até um tratamento teatral da linguagem que se estrutura no romance:

“Seixas ajoelhou aos pés da noiva, tomou-lhe as mãos que ela não retirava; e modulou o seu canto de amor, essa ode sublime do coração que só as mulheres entendem, como somente as mães percebem o balbuciar dos filhos”.

.....

“– Representamos uma comédia, na qual ambos desempenhamos o nosso papel com perícia consumada. Podemos ter este orgulho, que os melhores atores não nos excederiam. Mas é tempo de por termo a esta cruel mistificação, com que nos estamos escarnecendo mutuamente, senhor. Entremos na realidade por mais triste que ela seja; e resigna-se cada um ao que é, eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido”.

A renúncia e a remissão de Seixas vai permitir a solução através da relação Senhor/escrava, que se recompõe no desfecho:

“– Pois bem, agora ajoelho-me nos teus pés, Fernando, e suplico-te que aceite o meu amor, este amor que nunca deixou de ser teu, ainda quando mais cruelmente ofendia-te”.

“Aquela que te humilhou, aqui a tens abatida, no mesmo lugar onde ultrajou-te, nas iras de sua paixão. Aqui a tens implorando teu perdão e feliz porque te adora, como o senhor de sua alma”.

Recompõe-se, assim, a relação e o mito, no reconhecimento (e na recompensa) de Seixas e isso só se toma possível a partir do amor-renúncia que redimensiona Seixas e o faz passar – por um processo de transformação da narrativa – da degradação ao melhoramento, na medida em que o herói passa a ter a mesma potência da heroína, nivelamento necessário para que o amor romântico se realize como unidade e avalize o amor divino, “o santo amor conjugal”. Por outro lado, o mito que metaforicamente permite a realização do desejo e do prazer, no sentido freudiano, refaz a ideologia da sociedade patriarcalista.

Resta ainda observar o **código retórico**, ou seja, as formas sociais de dizer, que enformam todos os outros códigos ou sistemas de expectativa, tanto ao nível do discurso quanto ao da estória, ou seja, ao nível do narrador e ao nível da personagem (a palavra do narrador e a palavra da personagem) e o que chamaremos **código comunicativo** ou **código de destinação**, isto é, as relações narrador – leitor.

No primeiro caso, a linguagem se caracteriza pela oratória da metáfora solene e grandiloquente, na narração e nos diálogos, aproximando-se de um

teatro declamado, um teatro da corte (a vida como teatro), gestualizado, deixando entrever o formalismo, a galanteria, o brilho no espaço social em que se movem as personagens. E este teatro, no desfecho feliz do “santo amor conjugal” tem sua cortina fechada (no Romantismo o casamento feliz é a morte da narrativa):

“As cortinas cerraram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal”, em que o amor se totaliza e unifica, reencontrando, no isolamento dos amantes, a comunhão essencial com a natureza.

No segundo caso, o narrador se faz destinador da verdade ao leitor, na sua onisciência, como um demiurgo do mundo ficcional e uma réplica de Deus. Isto obriga a que o narrador assuma uma atitude de doador (doador da verdade), aquele que, na coerência do mundo procurada (vista como natural) não permite ao leitor equívocos e contradições, porque, em seu monólogo, toda ação poderá ser explicada e garantirá a unidade e a verdade da narrativa (e do mundo). Daí a constante participação, dentro de uma retórica persuasiva, no sentido aristotélico, sem alterar o sistema de expectativas ditado pelos códigos (o ideológico). Neste particular, apesar da tensão, a estória conforma-se num mundo dicotômico excludente, armada numa cosmogonia que faz lembrar o medieval: bem/mal, natureza/cultura, herói/vilão, natural/social, amor/ódio, fidelidade/traição, dicotomias vistas como essenciais e naturais, para além dos atos humanos e da moral (a moral como linguagem) e não como valores e significantes, cujos termos, ao se excluírem, garantem o equilíbrio e a vitória do positivo sobre o negativo, este não passando, como contrário, de um aliado implícito para a vitória do primeiro.

A verdade do texto narrativo vai, portanto, se tecendo, na enunciação, no apresentado e na apresentação, a partir de processos narrantes e objetos narrados, neste último caso nos códigos como “modus vivendi” (os saraus, a educação feminina, os bailes da corte, os jogos, o teatro, o cultivo da literatura europeia importada – George Sand e Byron, por exemplo – e até móveis e vestuário) caracterizador da corte e da vida urbana, com uma burguesia em formação, dependente da importação europeia, sob o ponto de vista não só econômico, mas também das instâncias por ele sobredeterminadas: o ideológico.

CONCLUSÃO

A atitude crítica assumida contra a sociedade, em *Senhora*, não quer dizer uma ruptura com a ideologia que a enforma. O autor, ao se situar criticamente, não questiona o ideológico nem abre perspectivas para além dele, mas assume o ideológico, move-se no espaço dele, até realizar-se, miticamente, dentro dele pela ficção. Isto quer dizer que, literariamente, o autor, ao se colocar no desprazer do mundo social romântico, assume a ideologia literária romântica. Para isso basta notar, por exemplo – além do que já foi referido até agora – a construção da personagem a partir da descrição exterior, física, identificando físico com o moral (a identidade do físico com o moral, a nosso

ver, decorre de uma “naturalização” da moral); a existência do vilão, como um confronto do bem com o mal (e a vitória do primeiro, com a consequente vitória do discurso moral institucionalizado); a ausência de distanciamento crítico da personagem – como costuma acontecer, por exemplo, em Machado – em benefício da descrição exterior e da condução da ação e do discurso da personagem, num equilíbrio entre o drama (o diálogo), o narrativo e o descritivo, de cuja “justa combinação nasce o grande atrativo do romance”, no dizer de Alencar; o “happy end”, com a vitória final do amor, que representa a recuperação dos valores ideológicos (é possível, pelo amor, a felicidade sem alterar o quadro ideológico da sociedade criticada); a contradição e a coincidência, esta resolvendo consequências sem causas, ou criando causas para consequências, “naturalizando” o ideológico e o cultural; a mulher ferida mas amante eterna; a defesa do amor como sentimento moral e instrumento de crítica social; a presença do narrador (apesar da narrativa em terceira pessoa) no narrado, subjetivando a linguagem e dirigindo-a retoricamente através da metáfora e do símile, chegando à alegoria e sustentando uma linguagem afirmativa, de bom-senso (11) que parte de valores indiscutíveis “a priori”; a dominação da linguagem, transformando as personagens em figuras comprovadoras de uma tese (e articuladoras do mito), que, como tal, se constitui de verdades definitivas e inquestionáveis, a sustentar a ilusão da integridade e coerência do sujeito (na crença cartesiana de que a linguagem – o discurso – é a expressão do pensamento e do sujeito e não que o sujeito se faz na linguagem), integridade que se realiza através do mito.

Do que se disse, tenta-se evidenciar duas constatações:

1. o carácter mítico do discurso e o carácter metafórico do discurso poético, entendida metáfora no sentido de condensação pela substituição de significantes por uma contiguidade de significação: o desejo interdito de Alencar (o político, o intelectual, o jurista, o escritor) pelo Outro (a ordem da linguagem que constitui, ao mesmo tempo, a cultura trans-individual e o inconsciente do sujeito), numa sociedade de nociantes e capitalistas: o **ser reconhecido** realiza-se na trama do discurso através da relação narrador-leitor-personagem, que representa o sujeito;

2. a dimensão histórica toma **Senhora** um clássico, não porque a obra se enquadre naquela ilusão de eternidade exemplar, mas exatamente pela temporariedade exemplar, realizando a verdade heideggeriana, como a enunciação em que se dimensiona e deixa mostrar, a partir da recuperação do significante (a cultura como significante) e do sentido que com ele se perdura, o homem brasileiro, romântico do século XIX, numa sociedade urbana e burguesa em formação, sustentada por um sistema mercantilista e escravagista, de importação, e profundamente marcada pela importação da cultura europeia.

NOTAS

- (1) BARTHES, R. Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe. In: ALEXANDRESCU, S. et alii. **Sémiotique narrative et textuelle**. Paris, Larousse, 1973.
- (2) idem. **S/Z**. Paris, Du Seuil, 1970.
- (3) BADIOU, A. O (re)começo do materialismo dialético. In: Foucault, M. et alii. **Estruturalismo**; antologia de textos teóricos. Lisboa, Portugalíia.
- (4) BARTHES, R. Analyse textuelle. . .
"A palavra código em si não deve ser entendida aqui, no sentido rigoroso, científico, do termo. Os códigos são simplesmente campos associativos, uma organização supratextual de notações que impõem uma certa idéia de estrutura; a instância do código, para nós, é essencialmente cultural: os códigos são certos tipos de **já visto, já lido, já feito**: o código é a forma deste **já** constitutivo da escritura do mundo".
- (5) HEIDEGGER, M. **Sobre a essência da verdade**. São Paulo, Duas Cidades, 1970.
- (6) BARTHES, R. **S/Z**.
- (7) KRISTEVA, J. **Introdução à semiálise**. S. Paulo, Perspectiva, 1974.
- (8) LEIBNIZ. Op. Phil.
- (9) HEGEL. Filosofia do Direito.
- (10) citado em BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**.
- (11) DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. S. Paulo, Perspectiva, 1974
. . . *afirmação da que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação de dois sentidos ao mesmo tempo.*