

A INSERÇÃO FEMININA NA SOCIEDADE BURGUESA DO SÉCULO XIX: UMA LEITURA DO ROMANCE *DIVA*, DE JOSÉ DE ALENCAR

Márcia André Ramos (G- Letras - Unespar/Fecilcam), marcinha_pipa17@hotmail.com

Rakel A. Welz (G – Letras -Unespar/Fecilcam)kelwelz@hotmail.com

Talitta Pelosi(G - Letras -Unespar/Fecilcam) tallita_pelosi@hotmail.com

Wilma dos Santos Coqueiro (OR – Letras - Unespar/Fecilcam), wilmacoqueiro@ibest.com.br

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo analisar o papel da mulher e seu espaço na sociedade burguesa brasileira no século XIX a partir da análise do romance *Diva* de José de Alencar, publicado em 1864. Este romance constitui, juntamente com *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875), o que Alencar denominou “perfis de mulheres”. A obra reporta-se à sociedade patriarcal urbana e burguesa do século XIX, período de submissão das mulheres. No romance *Diva*, uma personagem aparentemente contrapõe-se a esse contexto. Trata-se de Emília, filha de um rico comerciante, que não aceita se casar se não for por amor. Emília faz Augusto, personagem de classe social baixa, médico e apaixonado por ela, passar por várias humilhações. Porém, ao fim da obra, quando Augusto diz que deixou de amá-la, Emília cai a seus pés e confessa o amor que sente por ele e, provavelmente, cumpre o destino de mulher submissa imposto às mulheres da época. A leitura da obra respalda-se nos estudos teóricos de Pereira (1994), Muraro (1995), Ribeiro (1996), Freyre (2000), entre outros, por meios dos quais analisamos a representação ficcional da mulher no século XIX.

Palavras-chave: Sociedade burguesa. José de Alencar. Perfis de Mulheres.

1 INTRODUÇÃO

A vida burguesa no Brasil, que praticamente inicia no século XIX, encontrará no escritor José de Alencar, o patriarca da literatura brasileira, seu grande romancista. Em suas obras ficcionais urbanas, podemos encontrar perfis de mulheres que se adéquam ao estereótipo feminino de mulher e condizem com o mito do amor romântico, criado nas cortes de amor medievais, e atinge seu ápice no século XIX, ou seja, são perfis de heroínas de excepcional beleza, delicadas, frágeis e dependentes do elemento masculino.

Nesse sentido, na trilogia que Alencar denominou de “Perfis de Mulher” e que incluem os romances *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), o autor apresenta heroínas aparentemente destemidas e subversivas, mas que, reiteram o padrão de mocinha burguesa e romântica, curvando-se às tradições e aos padrões de suas épocas. Com efeito,

tanto a sedutora cortesã Lúcia quanto a altiva capitalista Aurélia acabam por deixar-se levar pelo lado romântico e demonstram-se frágeis e dependentes dos elementos masculinos.

Das três obras, certamente *Diva*, que traz como protagonista a orgulhosa Emília, é a que tem atraído menos atenção da crítica, por ser considerada inferior às demais. Por isso, o objetivo desse trabalho é uma análise da inserção da mulher na sociedade burguesa brasileira do século XIX, por meio da análise do casamento por interesses (*mésalliance*) entre a protagonista e o médico Augusto.

2 A CULTURA PATRIARCAL E O CASAMENTO NO SÉCULO XIX

A cultura patriarcal, imposta desde os primórdios da colonização brasileira, dominou o século XIX, impondo que a mulher devia sempre ser submissa ao homem e à Igreja. Nesse sentido, a teórica feminista Elisabeth Badinter afirma que o patriarcado não foi “um simples sistema de opressão sexual. Também foi a expressão de um sistema político que, em nossas sociedades, se apoiou numa teologia” (1986, p. 125). Isso significa que uma mulher, que não obedecesse aos moldes patriarcais, sofria vários tipos de preconceito.

A mulher ideal deveria ser submissa ao homem, e deveria ainda ser modesta, pura e educada. Conforme afirma Freyre, “é característico do regime patriarcal o homem fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível. Ele, o sexo forte, ela o fraco; ele o sexo nobre, ela o belo” (2000, p. 125). Ainda, segundo Freyre, havia o padrão duplo de moralidade, que dava ao homem “todas as oportunidades de iniciativa, de ação social, de contatos diversos, limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas, ao contato com os filhos, a parentela, as amas, as velhas, os escravos. E um por outra, num tipo de sociedade Católica como a brasileira, ao contato com o confessor” (2000, p. 125).

O sistema patriarcal brasileiro começa no início da colonização, portanto, no mundo agrário. No século XIX estende-se à esfera urbana, quando começa a construção dos sobrados em cidades como o Rio de Janeiro. É isso o que ressalta D’Incao, quando afirma que, à medida que “vamos nos aproximando do século XIX, a cidade brasileira vai se tornando um apêndice do corpo rural: reflete a estratificação rural” (2001, p. 224). Para ela, a vida burguesa passa a reorganizar as vivências domésticas, criando o estereótipo da esposa dedicada ao marido e sua companheira na vida social. Segundo a autora, reforça-se a ideia de que “ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser plenamente atingido dentro da esfera da família ‘burguesa e higienizada” (D’INCAO, 2001, p. 229). Esse cuidado com o marido e os filhos redefiniu o papel feminino na sociedade burguesa, reservando às mulheres atividades próprias e absorventes no interior do espaço doméstico.

Desse modo, romances como *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, escrito entre 1844-1845, seria um precursor em nossa literatura do mito do amor romântico, descrevendo um ideal de amor mais espiritual do que carnal e apresentando uma heroína frágil, casadoira e obediente à família. Isso significa que a mulher deveria ser, sobretudo, assexuada e submissa ao homem, dono do espaço público. Segundo Rose Marie Muraro, o tão decantado amor romântico, presente na prosa e na poesia dos escritores do século XIX, apresenta valores femininos ligados à extrema dedicação e ao auto-sacrifício, o que seria o oposto do desejo de poder dos homens. A autora ressalta que “o amor entre homens e mulheres é filho das grandes cidades. E o amor romântico teve como precursor o amor entre damas e menestréis das cortes de amor do século XIV. A base desse amor seria o afeto e não a sexualidade, os componentes espirituais e não físicos”. (MURARO, 1995, p. 125).

Emília, personagem do romance *Diva* (1864), de José de Alencar, no decorrer da narrativa, mostra-se, aparentemente, diferente das outras mulheres. Isso se evidencia pelo fato de ela não aceitar se submeter a ninguém, ao contrário, gostava que os outros fossem submissos a ela. Sempre fazia com que todos na casa obedecessem as suas ordens e não aceitava “não” como resposta às suas exigências. A personagem de Alencar era considerada, muitas vezes, rebelde e teimosa para os padrões de mulher submissa, exigidos pelo modelo patriarcal do século XIX.

Para Ribeiro, “ela é inatingível porque a sua construção, no discurso, a coloca em outro plano de realidade. Ela é diferente; e a desigualdade torna-se, aqui, essencial”. (1996, p. 110). Emília era uma jovem que ficou muito doente. Por isso, sua família chamou Augusto Amaral, médico recém-formado, para tratá-la. Porém, o médico teve muitas dificuldades no tratamento porque Emília não aceitava que Augusto a tocasse, nem ao menos que entrasse em seu quarto. Depois de algum tempo, ela ficou curada. Seu pai, Dr. Duarte, queria pagar Augusto, que não aceitou nenhum pagamento. Depois disso, o médico foi para a Europa continuar seus estudos e quando retorna encontra Emília linda e acaba por apaixonar-se por ela. Esta adorava humilhá-lo de todas as maneiras possíveis porque achava que ele havia se aproximado dela por interesse.

O casamento que é considerado sagrado pela igreja e pelas heroínas românticas, no século XIX, era considerado a base da estrutura da sociedade e era o melhor meio de aquisição econômica e ascensão social para o homem, por isso o casamento por interesse (*mésalliance*) era tão comum na época.

No ano de 1850, o Rio de Janeiro conta com 205.906 habitantes, dos quais 120.730 eram homens e 85.176, mulheres. Ou seja, 58% de homens para 42% de mulheres. Essa escassez de mulheres agrava o mercado matrimonial, pois o casamento é, para o homem, condição indispensável para alocar-se e crescer no mercado de trabalho,

ganhar o respeito e estabelecer uma família, como forma de integrar-se às difíceis condições de mobilidade social (RIBEIRO, 1996, p 119).

Nesse contexto, a mulher era vista como um “produto”, pois quando se casava e, por ventura chegava a se separar, todos os seus bens ficavam com o marido, mesmo sendo herança de sua família. Nesse sentido, o Código Civil, que vigorou no Brasil até 1916, conferia ao homem (pai, marido ou outro parente homem) o direito de manter autoridade sobre a mulher e os filhos bem como administrar os bens econômicos.

Carole Patemam argumenta que o casamento dá início a um tipo de contrato que assegura aos homens o direito político sobre as mulheres e o acesso sistemático a seus corpos. Tais direitos foram criados pelo contrato social original, e nesse sentido, ele é também um contrato sexual (MAIA, 2007, p. 107).

Desse modo, ainda que romances como *A Moreninha* e *Diva* alentassem, muitas vezes, para o ideal de “união por amor”, na prática, os casamentos eram arranjados de acordo com os interesses familiares e exigiam sempre um dote da família da noiva, o que Alencar tão bem mostra no romance *Senhora*, no qual o final feliz entre Aurélia e Seixas só é possível graças à herança inesperada que a órfã e pobre Aurélia recebe pouco tempo antes de Seixas casar-se com outra moça. Por isso, D’Incao afirma que “o casamento entre famílias ricas e burguesas era usado como um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção de *status*” (2001, p. 229). Em *Diva*, o fato de Emília pertencer à elite burguesa e Augusto, embora de posses modestas, fosse um médico de carreira promissora e que circulava com desenvoltura nos ambientes sociais, possibilita a união entre os dois, marcando, assim, a ascensão econômica do rapaz. Essa fusão do sentimento amoroso com os interesses econômicos fica bastante evidente na seguinte passagem da obra:

[...] Disse-lhe que a amava já muito, mas isso não era nada em comparação do que senti depois... Um dia, alguém, creio que um corretor, assegurou-me que o Sr. Duarte era nada menos que milionário... duas vezes milionário [...] viúvo, só com dois filhos... pensei eu... Então D. Emília terá um milhão de dote! Um milhão! Desde esse momento meu amor não teve mais limites; [...] Oh! Que paixão, D. Emília! Era um delírio... uma loucura... Foi então que eu não pude mais resistir e confessei-lhe que a amava! (ALENCAR, 1984, p. 64).

Em 1857, a lei do divórcio foi aprovada e, como é bem conhecido, definiu legalmente diferentes parâmetros morais para homens e mulheres. De acordo com essa lei, um homem poderia obter a dissolução de seu casamento se ele pudesse provar um ato de infidelidade de sua esposa; porém uma mulher não poderia desfazer seu casamento a não ser que pudesse provar que seu marido fosse culpado não apenas de infidelidade, mas também de

crueldade. As mulheres das classes superiores tinham que entender cedo que a única porta aberta para uma vida que fosse, ao mesmo tempo, fácil e respeitável era aquela do casamento. Logo, ela dependia de sua boa aparência, nos conformes do gosto masculino daqueles dias, de seu charme e das artes de sua penteadeira.

Permanecer solteira era considerado uma desgraça e aos vinte anos uma mulher que não fosse casada era chamada de velha solteirona, elas eram vistas como “inúteis dependentes de alguém”. As mulheres que não se casavam eram vistas na sociedade burguesa como uma maldição, “a mais calamitosa criatura da natureza”. Depois que seus pais morriam, o que elas podiam fazer, para onde poderiam ir? Se tivessem um irmão, poderiam viver em sua casa, como hóspedes permanentes e indesejadas.

Algumas tinham que se manter e, então, as dificuldades apareciam. A única ocupação paga aberta a essas senhoras era a de governanta, em condições desprezadas e com salários miseráveis. Em contrapartida, as mulheres casadas eram sustentadas pelos seus maridos. Nenhuma das profissões era aberta às mulheres; não havia mulheres nos gabinetes governamentais; nem mesmo trabalho de secretaria era feito por elas.

Claudia de Jesus Maia, em sua tese de doutorado *A Invenção da Solteirona*, explica que

Se por um lado, os discursos produziam as maravilhas do casamento, por outro, deixavam manifestas as infelicidades das que fracassavam na conquista de um marido. Assim, a outra forma de coerção acionada foi a invenção da *solteirona* frustrada, rancorosa, invejosa e recalcada, uma imagem estereotipada a que nenhuma mulher queria ser associada ou gostaria de refletir. Essa invenção se deu por oposição à *esposa feliz* e para confirmar sua existência. [...] No processo de torná-la inteligível, a *solteirona* foi tipificada no discurso higiênico-moral e ganhou uma estética, surgindo como imagem caricaturada e digna de misericórdia (MAIA, 2007, p.298-299).

Assim, podemos perceber que, mesmo com a modernidade às vistas, as mulheres ainda estavam presas aos seus maridos, com poucos cargos abertos às mulheres, elas não viam que poderiam, um dia, se igualar aos homens, e pensavam que seriam sempre sustentadas por eles. Por isso, o casamento representava, para a mulher do século XIX, além de um “porto seguro”, um status social mais elevado.

A solteirona foi uma forma de coerção à conjugalidade moderna. Ela foi, também, reguladora das tensões entre as possibilidades abertas pela modernidade burguesa de liberdade e igualdade, dentre elas, de acesso ao mercado de trabalho e a constituição do dispositivo de controle e coerção sobre as mulheres (MAIA, 2007, p. 300).

A mulher separada ou desquitada era recriminada socialmente, sem direito de refazer a vida após um casamento fracassado. A “mulher só”, aquela que não aguentava mais o jugo de seu mau casamento, era segregada a ponto de ter de se isolar na casa

paterna para fugir ao estigma da sociedade que a condenava qual ovelha negra fora do rebanho.

Portanto, era comum as mulheres acreditarem que o casamento era imprescindível para a sua felicidade. Desde crianças, eram educadas para esse fim. Frequentavam escolas diferentes das dos homens que estudavam política, filosofia, entre outras matérias. Elas, por sua vez, aprendiam francês e piano, para serem boas anfitriãs, bordado e culinária, para cuidar da casa e ainda um pouco de matemática, para economizar na hora das compras.

As mulheres do século XIX, geralmente, se casavam muito cedo. As que moravam em fazendas, se casavam com 12 ou 13 anos e tinham muitos filhos, geralmente com 20 anos já estavam com 4 ou 5 filhos e, consideradas não atrativas para os maridos, eram trocadas por outras mais jovens, ou ainda acabavam morrendo no parto. Já as mulheres representadas nos romances românticos urbanos tinham entre 14 a 18 anos e não tinham o fim que as mulheres na vida real tinham, uma vez que, geralmente, o desfecho do romance se dava com o “felizes para sempre”, como ocorre em obras já citadas, como *A Moreninha*, *Senhora e Diva*.

As mulheres dos romances de Jose de Alencar, além de receberem educação para o casamento, que eram a dos afazeres domésticos, eram mulheres que, aparentemente, estavam à frente do seu tempo, porque as mulheres não deviam ficar pensando nas questões políticas ou sociais, as mulheres não deviam ser “seres pensantes”, mas no caso de *Diva*, Emília Duarte parecia ser:

Essa moça tinha desde tenros anos o espírito mais cultivado do que faria supor o seu natural acanhamento. Lia muito, e já de longe penetrava o mundo com o olhar perspicaz, embora através das ilusões douradas. Sua imaginação fora a tempo educada: ela desenhava bem, sabia música e a executava com mestria; excedia-se em todos os mimosos labores de agulha, que são prendas de mulher (ALENCAR, 1984, p.15).

Porém, conforme a citação, podemos perceber que, mesmo aparentando estar com o pensamento à frente de seu tempo, Emília fora educada dentro dos moldes patriarcais, para ser uma boa dona de casa. Assim como as demais mulheres dos romances de Alencar, o desejo de ser esposa, de ser mãe, no final acaba se impondo.

3 A BELEZA DAS PERSONAGENS DE ALENCAR

Outro aspecto importante a ser destacado é que as figuras femininas da obra de Alencar possuíam uma grande beleza, não simples como a das outras mulheres, mas uma

beleza celestial, divina. Por isso, suas personagens eram jovens e solteiras, porque quando se casavam desapareciam da “constelação social”, passavam a ser posse do marido.

Emília era superior não só por seu dinheiro e inteligência, mas por sua beleza, que só podia ser comparada às Deusas gregas. Por isso, o título do livro, que tem relação subentendida com a obra. Emília era uma verdadeira Diva, que tem no sentido dicionarizado da palavra: (1) Deusa; (2) Mulher formosa, beldade. Dessa forma, é representada na obra como a rainha e dominadora do coração de Augusto:

Que magnificências de luxo, que pompas a natureza e a arte não derramavam sobre aquela festa noturna! Um céu abriu-se ali; e a deusa dele atravessava com gesto olímpio a Via-Láctea dos salões resplandecentes. Seu passo tinha o sereno deslize, que foi o atributo da divindade; ela movia-se como o cisne sobre as águas, por uma ligeira ondulação das formas. A multidão afastava-se para deixá-la passar sem eclipse, na plenitude de sua beleza. Assim, por entre o esplêndido turbilhão, ela assomava como um sorriso; e era realmente o sorriso mimoso daquela noite esplêndida (ALENCAR, 1984, p. 37).

Um requisito fundamental para as mulheres terem êxito na vida social do século XIX era a beleza, já que o casamento representava o status a ser perseguido por elas. Essa característica feminina era indispensável para uma mulher ser alvo de interesse do homem. Por isso, não bastava apenas ser rica, tinha que ser bela, só assim ela poderia encontrar um “bom marido”. As mulheres feias eram marginalizadas e sofriam com isso, eram condenadas a serem sempre solteiras e sofrer por essa falta de sorte imposta pelo destino.

Em consonância com o ideal da sociedade burguesa, a ficção romântica apresenta uma mulher sempre idealizada, de grande beleza. Nunca as protagonistas podiam ser mulheres “feias”, estas não tinham espaço na sociedade, a não ser ficarem solteiras e na casa de algum parente próximo. Essas mulheres que eram consideradas “feias” para o padrão de beleza da época, muitas vezes, viviam à margem da sociedade e, também, da literatura. Este culto exagerado à beleza feminina no Romantismo se dá como afirmação da dominação do homem no sistema patriarcal. Sobre isto, Freyre afirma: “o culto pela mulher, bem apurado, é talvez, um culto narcisista do homem patriarcal, do sexo dominante, sexo forte, sexo nobre” (2000, p. 129).

4 A CASTIDADE FEMININA

A questão da castidade da mulher também é algo marcante no século XIX. Para se casar, a mulher, além de todas as qualidades já citadas, deveria ainda ser pura e casta. Os ambientes frequentados por mulheres desvirtuadas não poderiam ser os mesmos das

jovens senhoritas e mulheres casadas. Lugares como a Rua do Ouvidor ou os teatros públicos frequentados por Lúcia, quase sempre desacompanhada, nunca poderiam ser frequentados por Emília, que marcava presença apenas em bailes da alta sociedade carioca, na maioria das vezes, na casa de sua tia ou dela mesma. Segundo D’Incao, nos lugares públicos, marcados pelas máscaras sociais, as mulheres se submetiam à avaliação dos “outros”, tendo que aprender a bem representar e se comportar em público. De acordo com ela, “a mulher da elite passou a marcar presença em cafés, bailes, teatros e certos acontecimentos da vida social” (2001, p. 228). Entretanto, a autora acrescenta que isso não lhe trouxe maior liberdade, uma vez que “não só o marido e o pai vigiavam seus passos, sua conduta era também submetida aos olhares atentos da sociedade” (2001, p. 228).

Desse modo, enquanto Emília era a “rainha dos salões”, Lúcia era “o lampiro noturno que brilha nos charcos”, portanto uma mulher para ser respeitada tinha que ser pura e não frequentar lugares públicos. Para Ribeiro, “a mulher colocada nesse mundo, arrisca a perder a sua pudicícia e, com ela, a sua inocência. O ideal seria que elas vivessem enclausuradas até o momento de pertencerem ao eleito” (1996, p. 114).

Nesse contexto, a prostituição era considerada “um mal necessário”, pois, segundo a igreja, os homens tinham que se divertir e as mulheres de família não podiam satisfazer esses desejos impuros. Muraro enfatiza que os homens “privados de viverem com as esposas os impulsos sexuais, procuravam experimentá-los com suas empregadas e muitas vezes com as escravas (nos países coloniais) ou com prostitutas”. (1995, p. 126). Desse modo, o sexo no casamento era necessário apenas para a procriação, para impedir a desmoralização da sociedade, fazendo com que a prostituição fosse tolerada, desde que se mantivesse em âmbitos separados, como era o caso de Lúcia, protagonista de *Lucíola*. Para Muraro, isso torna mais aguda “a antiga dicotomia entre a mulher privada e a mulher pública, a virtuosa e a prostituta” (2001, p. 126).

Em *Diva*, Emília era casta, mas não se importava de se encontrar com Augusto a sós, não ligava para o que as pessoas iriam falar, por ser muito rica, parecia imune aos julgamentos da opinião, mas mesmo as sós com ele, não aceitava ser tocada:

Um dia, repetindo esse passeio da montanha, ela quis atravessar o leito empedrado de um córrego que se precipitava pela frágoa escarpada. Seu pé resvalou; ela ia espedaçar se. Estendi os braços para ampará-la. Repeliu-me com violência, exclamando irada:
—Deixe-me morrer, mas não me toque! (ALENCAR, 1984. p.41)

Essa ideia de castidade está intrinsecamente ligada à Europa Medieval, quando foram criados os primeiros cintos de castidade. Esse acessório, projetado para ser usado no ventre, sob pretexto de evitar a disseminação de doenças venéreas, gravidez ou estupro, envolvia os órgãos genitais, com o objetivo de impedir qualquer atividade sexual, garantindo,

assim, de forma extremamente cruel, a manutenção da virgindade e da fidelidade femininas, não impedindo, porém, que outras funções fisiológicas ocorressem. Para Muraro, a Reforma Gregoriana que impôs o celibato aos padres, reforçou a misoginia que já existia, reiterando a ideia da mulher como descendente de Eva, símbolo do pecado ancestral. Nesse sentido, na Igreja Católica, ainda durante a Idade Média, vai surgindo o culto à Virgem Maria como ideal de pureza e obediência à lei do Pai. A autora afirma ainda que “quanto mais a Virgem era exaltada, mais as mulheres comuns eram consideradas longe do ideal da mulher encarnado por ela” (1995, p. 106).

No Romantismo, há uma ampla retomada dos ideais femininos e religiosos da Idade Média. Por isso, as mulheres, sob a guarda do pai enquanto solteiras, deveriam passar virgens para a guarda do marido. Por isso, tanto a perda da virgindade quanto o adultério eram geralmente punidos com a morte, “uma vez que a propriedade se transmitia através da linhagem, e esta não podia ser ‘impura’” (MURARO, 1995, p. 100).

Isso justifica o modo como o autor descreve Emília como esse modelo de heroína romântica, sempre casta e pura, demonstrando um verdadeiro horror pelo ato carnal, mostrando às leitoras burguesas um ideal a ser seguido.

5 DIVA E AS DEUSAS DA MITOLOGIA GREGA

Mais um aspecto a ser destacado neste trabalho é a evidente referência que faz o narrador às personagens da mitologia grega. Em uma passagem do livro, ele fala do olhar de Diana com que Emília fulmina Augusto, depois de a manga de sua roupa haver-lhe roçado levemente o contorno do seio. A esta referência soma-se outra, relativa ao Amorim, sócio de seu pai, que recebe um dos seus olhares de Juno irritada, depois de haver-lhe tomado da mão numa dança. O curioso, mas coerente, é que o narrador usa como termos de comparação os nomes de duas deusas castas da mitologia grega.

Juno era uma deusa que possuía um ciúme doentio do seu marido Júpiter. Certa vez, Juno percebendo que ele estava cortejando uma ninfa disfarçada como novilha pede-a de presente para o marido. O que Júpiter poderia fazer? Não desejava entregar a amante à mulher, então a deu de presente. Mas, mesmo assim a deusa Juno não ficou satisfeita e colocou Argos para que observasse a novilha cuidadosamente. Argos tinha cem olhos na cabeça e ficou atento acompanhando a “Ninfa”. Mas a vingança de Juno não estava ainda concluída. Desta forma, a Ninfa teve que fugir pelo mundo inteiro da perseguição da deusa da castidade no casamento. Para Chevalier e Gheerbrant, Juno, além de guardiã das mulheres casadas, seria também a protetora dos nascimentos legítimos. Para os autores,

ela “simboliza também o princípio feminino, na sua jovem maturidade, em pleno vigor, soberano, combativo e fecundo” (2009, p. 524).

Assim, podemos perceber a severidade de Juno com suas rivais. Já a Deusa Diana (chamada de deusa virgem, caçadora, ou deusa do celibato) puniu um invasor de sua privacidade. Um dia, quando estava se banhando em uma fonte apareceu na porta da gruta Actéon. O rosto de Diana, tomada de surpresa, corou-se. Ela jogou um pouco de água no rosto do intruso, exclamando: “Agora vai e conta, se puderes, que viste Diana desnuda”. Neste mesmo instante um par de chifres de cervos cresceu sobre a cabeça de Actéon, o pescoço encompridou-se, as orelhas cresceram e tornaram-se pontudas, as mãos tornaram-se cascos, os braços tornaram-se patas, o corpo foi coberto por pelos manchados. O medo substituiu a coragem, e o herói fugiu. Só quando Actéon foi morto por seus cães, Diana se sentiu vingada.

Segundo a mitologia, Diana é filha de Zeus e Latona e apresenta-se sempre, como na história de Acteon, como vingativa, severa e indomável. Ao ver o sofrimento da mãe no seu parto com o irmão gêmeo Apolo, Diana opta por ser sempre virgem e casta. É considerada, portanto, o oposto de Afrodite, a deusa do amor. Por isso, segundo Chevalier e Gheerbrant, ela é aquela que conduz aos caminhos da castidade, castigando qualquer ato impuro. Os autores ressaltam que Diana como “caçadora, costuma massacrar os animais que simbolizam a doçura e a fecundidade do amor” (2009, p.82).

Por isso, a presença das deusas da mitologia pagã acrescenta traços de pureza e castidade à heroína alencariana, justificando, assim, o título da obra que remete ao caráter divino da protagonista. Para Ribeiro, tanto Juno como Diana, são usadas, portanto, “como termo de comparação para o comportamento de Emília. Ela não é, então, Dìva por acaso. Ela é deusa também, mas deusa da castidade. O que não só justifica o nome do romance que narra sua vida, mas também realça as qualidades que lhe definem o perfil” (1996, p.122).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho, pretendeu-se fazer uma leitura do romance *Dìva*, um dos menos estudados da grandiosa ficção de José de Alencar, como uma obra emblemática da representação dos valores que permeavam a sociedade urbana burguesa do século XIX, ficcionalizada em um romance romântico, cujos valores estéticos e ideológicos ainda o mantém atual, quase dois séculos após.

Verificamos que, muito mais que apresentar personagens distintas, Alencar pretendia mostrar as várias facetas femininas, seja no campo, seja na cidade. Pretendia mostrar todos

os receios, dificuldades e preconceitos que existiam no século XIX, na sociedade patriarcal, ou seja, compor os “Perfis de Mulheres”.

Ao analisar um desses perfis, provavelmente, um dos menos estudado da galeria feminina alencariana, o perfil de Emília, do romance *Diva*, observamos que a obra reitera um dos estereótipos da figura feminina do século XIX: o da moça burguesa, romântica e casta, que sonha em se casar por amor.

Portanto, nota-se com este estudo, que apesar da personagem Emília aparentar estar à frente do seu tempo, já que no início do romance ela parece ser uma jovem ativa e revolucionária para um contexto de submissão das mulheres, ao final do romance, a personagem, mesmo casando-se por amor, acaba sujeitando-se aos padrões de submissão ao homem na sociedade patriarcal da época.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Diva: perfil de mulher**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1984.

BADINTER, Elisabeth. **Um é o outro**: Relações entre homens e mulheres. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

BULFINCH, Thomas. **O Livro da Mitologia** – Histórias de Deuses e Heróis. Trad. Luciano Alves Almeida 4. ed. São Paulo: Martin Claret, 2006.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 24. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2009.

D'INCAO, Maria Ângela. "Mulher e família burguesa". In: PRIORE, Mary Del (org.). **História das mulheres no Brasil**. 5.ed. São Paulo: Contexto, 2001.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**. 12º ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MAIA, Claudia de Jesus. **A Invenção da Solteirona**: Conjugalidade moderna e terror moral. (Tese de Doutorado em História). História, Universidade de Brasília-UNB. Brasília, Distrito Federal, 2007.

MURARO, Rose Marie. **A Mulher do Terceiro Milênio**: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro. 4. ed. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1995.

PEREIRA, Lucia Miguel. **Escritos da maturidade**. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994.

POUZADOUX, Claude. **Contos da Mitologia Grega**. Trad. Eduardo Brandão. 13. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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