

O “Retrato d’Alma”: Fotografia, Pintura e Êcfrase em *Senhora* (1875), de José de Alencar

The “Portrait of the Soul”: Photography,
Painting, and Ekphrasis in José de Alencar’s *Senhora* (1875)

Marcos Flamínio Peres

Universidade de São Paulo, Brasil

marcosflaminio@usp.br

ORCID: 0000-0001-7061-1286

RESUMO:

Desde o Renascimento, a janela tornou-se um dispositivo espacial de grande importância para a arquitetura e a pintura, ao mediar diferentes universos físicos e metafóricos e transformando-se em uma “janela-quadro” (Lungu). A partir do século XIX essa dialética entre o interior e o exterior passa a materializar-se na personagem da mulher à janela, como um novo *topos* literário. Filtrado pela imaginação e impregnado de subjetividade, o horizonte entra assim “em ressonância com a paisagem interior” (Lungu), abrindo-se para perspectivas ilimitadas. Balzac atribui um estatuto incomparável a esse *topos*. Depois os naturalistas, escancarando as mazelas da

sociedade, associam-no a um novo tipo de prostituição, não mais aquela realizada nas ruas, mas no interior da janela-quadro. Expor-se à janela implicaria uma condição social nova e essencialmente voyeurista, cujas ricas potencialidades seriam testadas pela ficção, culminando em um “estupro da intimidade” (Milner). *Senhora* (1875), obra-prima de José de Alencar, incorpora criticamente esse *topos* ao dialogar com uma nova forma de representação, que é a fotografia. Pode-se dizer que esse romance atualiza em termos ficcionais a discussão que Baudelaire propusera anos antes, em seus Salões de 1846 e 1859, sobre a modificação do estatuto da obra de arte após o surgimento da fotografia.

ABSTRACT:

Since the Renaissance, the window has become an important spatial device for architecture and painting, mediating different physical and metaphorical universes and becoming a “picture-window” (Lungo). From the 19th century onwards, this dialectic between inside and outside materialised in the character of the woman at the window, like a new literary *topos*. Filtered by the imagination and impregnated with subjectivity, the broad horizon “resonates with the interior landscape” (Lungo), opening up to unlimited perspectives. Balzac attributed an incomparable status to this *topos*. Later, the naturalists, exposing the ills of society, would associate it with a new type of prostitution, no longer on the streets, but inside the picture-window. Exposing oneself to the window imply a new and voyeuristic social condition, whose rich potential would be tested by fiction, culminating in the “rape of intimacy” (Milner). *Senhora* (1875), José de Alencar's masterpiece, critically incorporates this *topos* by dialoguing with a new form of representation that had just been created in Europe but was also causing a stir in Brazil: photography. One could say that this novel updates, in fictional terms, the discussion that Baudelaire had proposed a few years earlier, in his Salons of 1846 and his Salons of 1847, on photography.

PALAVRAS-CHAVE:

Charles Baudelaire; fotografia; José de Alencar; narrativa; pintura; século XIX

KEYWORDS:

19th century; Charles Baudelaire; José de Alencar; narrative; painting; photography

Submissão/Submission: 19/03/2025

Aceitação/Acceptance: 09/09/2025

1. Introdução

PARA NOSSO PROPÓSITO, que é o de explorar a janela enquanto forma de representação, este romance começa tarde, no capítulo dois da segunda parte¹. Vamos encontrar a nossa jovem heroína já em idade de casar, mas pobre, situação que exaspera a mãe. Viúva e desprovida tanto de dinheiro quanto de relações familiares e sociais, dona Emília não tinha a quem recorrer. Saberemos que se casara com aquele que seria o pai da heroína sem que os familiares de ambos soubessem, o que levou seus parentes “a considerá-la mulher perdida; e evitavam o contágio de sua reputação” (Alencar 1979, 76).

O casamento, enquanto instituição formal e socialmente aceita, se afigurava como a única perspectiva possível para a filha, a pretendida Aurélia, já sobrecarregada pelos “arranjos domésticos” e pelos incessantes “trabalhos de costura”. De hábitos reclusos, a menina “não saía de casa”, o que atrapalhava a intenção da mãe: “O que me aflige é não ver-te casada. Mais nada”; “— Ah! Se eu te visse casada!” (Alencar 1979, 78).

Premida por um passado que a condenava e que fazia estreitar as perspectivas de futuro para a filha, dona Emília instava-a a tomar uma atitude que irá revelar-se decisiva para o andamento da trama, que é a de expor-se aos olhares de potenciais pretendentes: “— Vai para a janela, Aurélia!”. A recomendação materna implica instalar-se no desvão de um espaço fechado e outro aberto, entre o ambiente íntimo da casa e a exposição pública, do recolhimento à externalização enquanto objeto a ser apreciado, o que revela uma grande incompreensão, da parte da mãe, da natureza da menina. Embora doce e compassiva, Aurélia reagirá de modo taxativo — “— Não gosto!” — para esquivar-se da insistência, sempre achando “uma desculpa” (Alencar 1979, 78).

Abatida pela morte do outro filho — de nome Emílio, como ela — e assombrada pela imagem da filha desassistida em sua ausência, a mãe redobra os esforços. Aurélia, abalada pela morte do irmão, enfim cede, “pondo-se à janela todas as tardes”. Ainda que capitule, ela só aceita aquilo que considera uma “humilhação” “por amor daquela que lhe dera o ser”; mas o faz com “repugnância”, sentindo-se uma “amostra de balcão” (Alencar 1979, 79). Colocar-se à janela, a seus olhos, implica não apenas “repugnância” e “humilhação”, mas sacrifício.

Como explicar que uma atitude em aparência simples e trivial adquira valores tão distintos para mãe e filha? Uma pista para responder a essa pergunta reside nos sentidos de que a janela, enquanto dispositivo espacial, foi se revestindo desde o Renascimento.

¹ *Senhora* é dividido em quatro partes (“O preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate”), cada uma delas representando uma passagem-chave do romance, que pode ser assim resumido: Aurélia Camargo, jovem digna, mas pobre, foi abandonada por seu noivo, Fernando Seixas, que, endividado e vítima de um “pânico da pobreza” (Alencar 1979, 49), aceita uma oferta de casamento mais vantajosa que lhe é proposta por uma grande dama da sociedade, mantida no anonimato, porém. Assinado o contrato (o “preço”), descobre que se trata da própria Aurélia, enriquecida devido a uma herança inesperada e da qual se servirá para vingar-se de Fernando, comprando-o, por assim dizer (a “quitação”). Humilhado pela condição submissa a que ele mesmo se deixou arrastar (a “posse”), decide trabalhar para devolver à esposa o valor pelo que se deixou “comprar” e, assim, recuperar a dignidade perdida. Só quando consegue fazê-lo (o “resgate”) é que o casal pode finalmente amar-se sem constrangimentos de nenhuma ordem.

2. A janela-quadro em *Senhora*

A janela neste romance exerce uma dupla função, pois “une e separa ao mesmo tempo” diferentes universos físicos e metafóricos, estabelecendo uma “dialética entre o interior e o exterior”². Conforme pontua Andrea del Lungo em seu importante estudo sobre a historicidade e os sentidos desse dispositivo espacial, o simples ato de exibir-se à janela investe aquele que observa de forte valor sensorial, que o aproxima da esfera do desejo.

Mas nem sempre foi assim. Quando passou a ser entendida como “enquadramento”, “projeção imaginária da obra de arte” e “metáfora da criação”³, a janela permitiu aos artistas renascentistas desenvolverem a ideia de perspectiva óptica em quadros e obras arquitetônicas. Formulada por Leon Battista Alberti, essa hipótese pela primeira vez aproximou, teórica e visualmente, janela e quadro.

Mas o que Alberti evocaria no olhar que parte de uma janela ou, ao contrário, incide sobre ela? Busca construir uma representação imagética que conte uma história que se aproprie do mundo que tem diante de si, como aponta Gérard Wajcman, concebendo seus quadros “como uma janela aberta para a história do visível”, de modo a “fazer do objeto janela um objeto de pensamento, fundador do sujeito moderno e instrumento da conquista do mundo”⁴. Assim, enquanto “elemento constitutivo da história e da teoria do olhar”, janela e quadro compõem um sintagma visual que implica a “tomada do poder pelo olhar”⁵, de modo a decifrá-lo e interpretá-lo.

As funções da janela seriam quatro, então: 1) enquadramento visual, ou contemplativo; 2) investimento da libido, ou sensorial; 3) separação simbólica, ao distinguir o espaço público daquele privado, enquanto espaço de proteção e íntimo; e 4) conhecimento indiciário, através do qual o observador busca reconstituir uma totalidade a partir de um pedaço do real — um aspecto essencial do romance do século XIX e de Balzac em particular.

Embora todos eles convivam em diferentes graus nas formas de representação, será a partir do Romantismo que a postura do personagem à janela, aberto “a perspectivas infinitas, ilimitadas”, tornar-se-á um *topos* pictórico (Lungo 2014, 52), que promove “um diálogo entre o finito e o infinito”. Mediado pela imaginação e impregnado de subjetividade, o horizonte entra assim “em ressonância com a paisagem interior”, criando uma história que diz respeito ao próprio observador⁶.

Uma tal dialética entre um olhar posicionado do lado de dentro (no espaço privado) e outro proveniente de fora (do espaço público) pressupõe, no mais das vezes, hierarquias rigidamente pré-definidas. Pois, na medida em que cabe à mulher

² “[U]nit et sépare à la fois”; “dialectique entre l’intérieur et l’extérieur” (Lungo 2014, 15).

³ “[C]adrage”; “projection imaginaire de l’œuvre d’art”; “faisant de la fenêtre une métaphore de la création” (Lungo 2014, 16).

⁴ “[Le] tableau comme fenêtre ouverte sur l’histoire du visible”; “faire de l’objet fenêtre un objet de pensée, fondateur du sujet moderne et instrument de la conquête du monde” (Wajcman 2004, 281 e 22, *apud* Lungo 2014, 44).

⁵ “[É]lément constituant de l’histoire et de la théorie du regard”; “fenêtre-tableau”; “la prise du pouvoir par le regard” (Wajcman 2004, 64 e 49, *apud* Lungo 2014, 44).

⁶ “[L]e paysage extérieur entre en résonance avec le paysage intérieur”; “un dialogue entre le fini et l’infini” (Lungo 2014, 53).

permanecer confinada no interior do espaço privado, em posição estática à janela como objeto a ser contemplado pelo olhar masculino instalado no espaço externo, ela se torna a “encarnação do desejo” reificada “em mercadoria”⁷.

A ficção do período explorará em tal grau a imagem da mulher à janela que também fará dela um *topos*, embora literário. Balzac lhe atribui um estatuto incomparável ao longo da *Comédia Humana*, mas igualmente Gautier, Barbey d'Aurevilly, Fromentin e Flaubert. Mais tarde, os naturalistas, em seu propósito de escancarar as mazelas da sociedade, associariam essa imagem a um novo tipo de prostituição, não mais aquela realizada nas ruas, mas no interior da janela-quadro. Expor-se à janela, ou “faire la fenêtré”, implica uma condição social nova e essencialmente voyeurista cujas ricas potencialidades narrativas seriam, pois, testadas *ad infinitum* pela ficção do século XIX, culminando naquilo que seria definido como “estupro da intimidade” (Max Milner) ou “estupro simbólico da intimidade” (Lungo)⁸.

Esse *topos* surgirá em *Senhora* com força ímpar e inédita, norteador inteiramente a construção de ação, espaços, personagens e valores. Assim, se as circunstâncias que cercavam Aurélia (pobre, órfã de pai, sem relações) faziam a mãe temer pelo futuro da filha, esse conjunto de indícios socialmente pouco favoráveis seria interpretado, por aqueles que prontamente passaram a postar-se diante de sua janela, pelo viés que a heroína mais receava, que é o da bitola voyeurista da reificação e do desejo. De fato, assim que “a notícia da menina bonita de Santa Teresa” chegara aos ouvidos dos “leões” da rua do Ouvidor, a jovem imediatamente transforma-se em objeto de cobiça de “certa roda de moços” (Alencar 1979, 79).

Emoldurada na janela-quadro para ser exposta ao olhar público dos homens, a heroína não dispunha de outra alternativa que não a de rejeitar explicitamente os termos da retórica visual subjacente a uma relação de tal maneira assimétrica: baixar os olhos. Toda a descrição dessa cena, que abre o capítulo três da parte dois (“Quitação”), constrói-se sobre o contraste entre a predação crescente e quase paródica dos leões e a “fria impassibilidade” da heroína:

Não tardou que a notícia da menina bonita de Santa Teresa se divulgasse entre certa roda de moços que não se contentam com as rosas e margaridas dos salões, e cultivam também com ardor as violetas e cravinas das rótulas.

A solitária e plácida rua animou-se com um trânsito desusado de tálburis e passeadores a pé, atraídos pela graça da flor modesta e rasteira, que uns ambicionavam colher para a transplantar ao turbilhão do mundo; outros apenas se contentariam de crestar-lhe a pureza, abandonando-a depois à miséria.

Os olhares ardentes e cúpidos dessa multidão de pretendentes, os sorrisos contrafeitos dos tímidos, os gestos fátuos e as palavras insinuantes dos mais afoutos, quebravam-se na fria impassibilidade de Aurélia. Não era a moça que ali estava à janela; mas uma estátua, ou com mais propriedade, a figura de cera do mostrador de um cabeleireiro da moda.

⁷ “[E]ncarnation du désir”; “une réification de la femme en marchandise” (Lungo 2014, 259).

⁸ “[L]e viol d'intimité que suppose tout acte de voyeurisme devient le substitut d'un viol tout court” (Max Milner, “Les dispositifs voyeuristes dans le roman balzacien”, *apud* Lungo 2014, 328); “le viol symbolique de l'intimité” (*apud* Lungo 2014, 321).

A menina cumpria estritamente a obrigação que se tinha imposto; mostrava-se para ser cobiçada e atrair um noivo. Mas, além dessa tarefa de exibir sua beleza, não passava. Os artifícios de galanteio com que muitas realçam seus encantos; a tática de ratear os sorrisos e carinhos, ou negaceá-los para irritar o desejo, nem os sabia Aurélia, nem teria coragem para usá-los. (Alencar 1979, 79-80)

As metáforas, que se iniciam pela linguagem cortês e terminam nas referências bélicas (“ataque”, “assalto”), assinalam de maneira inequívoca o assédio àquela “flor modesta e rasteira”: a “roda de moços que não se contentam com as rosas e margaridas dos salões” cede passo aos “olhares ardentes e cúpidos dessa multidão de pretendentes”; em um ataque franco à fortaleza inexpugnável, cujas muralhas insistem em não ceder, a “investida dos pretendentes” transforma-se então em “assalto em regra”.

3. Um romance de reparação

Essa cena dá uma ideia da importância de que se reveste a imagem da janela-quadro em *Senhora*, que se construirá pouco a pouco a partir dessa mútua e sólida interdependência dos planos espaciais, narrativo e ético — ou janela, enredo e caráter. Ela instaura um conflito que só se resolverá no final da diegese, quando convergirem os valores até então antagônicos através dos quais heroína e herói estruturaram seus mundos normativos. Pois, para Aurélia, o amor reveste-se de um valor ideal, meridianamente cristalino e incorruptível, e para o qual a imposição dessa fronteira vinçada no espaço, que é a janela, implica degradação, ao sujeitá-la a ver rebaixado o amor enquanto hiperbem, ou um bem “incomparavelmente mais importante que outros”⁹.

O *mythos* de *Senhora*, sob esse ponto de vista, narra a busca incessante da heroína pela restauração desse hiperbem. Se a história de sua vida incorpora vários dos expedientes do modo romanesco — como orfandade, traição, herança e casamento por dinheiro — persistirá, entretanto, seu esforço obstinado em reparar a mancha ética que se abateu sobre o amor enquanto ideal. Trata-se, nesse sentido, de um romance de *reparação*: reparação do amor maculado pela insistência da mãe em expor a filha à janela “para ser cobiçada”, reparação do *ethos* do amado eleito, que se deixa rebaixar ao trocá-la por outra que lhe oferece um dote maior. Assombrada pela pobreza e a maledicência, Emília, a mãe, ignora a natureza profunda de que é feita a filha; embotado pelo “galanteio dos salões”, Seixas, aquele dos “leões” que a pedirá em casamento, não compreende “o sublime destas palavras singelas”; e será por essa razão que a heroína se lhe afigurará como um “enigma” (Alencar 1979, 85, 85 e 156, respectivamente) que não consegue decifrar¹⁰.

Se ambos, mãe e amado, têm suas atitudes matizadas pelo narrador (o temor da miséria para uma, as dívidas acumuladas para o outro), isso apenas avulta, aos olhos da heroína, o tamanho do sacrifício que o ideal foi obrigado a fazer diante das contingências, de que o romance oferece tantos e tantos exemplos:

⁹ “[G]oods which are incomparably more important than the others” (Taylor 1989, 63).

¹⁰ A “decifração” é justamente o que distingue *Senhora* de *Lúciola* e *Diva*, segundo Regina Pontieri (1988, 32).

Eu tinha um ídolo; o senhor abateu-o de seu pedestal, e atirou-o no pó. Essa degradação do homem a quem eu adorava, eis o seu crime [...]. Que me restava? Outrora atava-se o cadáver ao homicida, para expiação da culpa; o senhor matou-me o coração; era justo que o prendesse ao despojo de sua vítima. (Alencar 1979, 107)

O falseamento de certos princípios da moral, dissimulado pela educação e conveniências sociais, vai criando esses aleijões de homens de bem; [...] [em Seixas] já começava o embotamento do senso moral. (Alencar 1979, 90)

[...] a própria consciência lhe advertia da irregularidade desse proceder [...]; sua natureza volúvel e descuidosa (Alencar 1979, 91)

A janela, pois, franqueia ao universo exterior feito de demandas urgentes e materiais — o medo da pobreza, as dívidas — a conspurcação do ideal preservado obstinadamente e a tanto custo pela heroína pobre e órfã no interior da casa humilde. Será a herança, enquanto expediente romanesco clássico das narrativas do século XIX, que irá precipitar a reviravolta de tal situação, ao permitir que a heroína retribua ao amado a humilhação de que fora vítima. Os próprios títulos das partes um e três (“Preço” e “Posse”, respectivamente) são exemplos dessa sua atitude, mas há outros. Assim, Aurélia decide “vingar os sentimentos nobres escarnecidos pela turba dos agiotas” (Alencar 1979, 103); ou, ainda, dirige-se a Seixas nos seguintes termos, logo após a “posse”: “— O senhor estava no mercado; comprei-o”; “— O senhor não retribuiu meu amor e nem o compreendeu. Supôs que eu lhe dava apenas a preferência entre outros namorados, e o escolhia para herói dos meus romances”¹¹.

O casamento enquanto dispositivo jurídico será fortemente criticado, pois não se mostrará capaz de resgatar o amado dos valores rebaixados a que se deixou submeter. Ao contrário, a união legal irá acentuar ainda mais a clivagem normativa entre herói e heroína, qualificada de “divórcio moral” e de “casamento póstumo de um amor extinto”¹².

A cena da heroína à janela se espelhará, contudo, em outro dispositivo espacial e complementar, uma moldura outra que compõe a segunda metade do sintagma “janela-quadro”: o(s) retrato(s) de Seixas que Aurélia manda pintar.

4. A “febre do retrato” e a daguerreotipia

Aurélia não conseguirá restaurar o amor enquanto norma ao casar-se com Seixas, mesmo lançando mão da imensa riqueza de que passou a usufruir. Mas talvez seja justamente por isso que fracassa em seu intento, pois serve-se do mesmo elemento que levava o amado a trocá-la por outra mulher, que é o dinheiro. Não se resgata algo que é da ordem do ideal servindo-se do contingente e do transitório, é o que essa narrativa parece querer nos dizer¹³.

¹¹ Alencar 1979, 68 e 106.

¹² Alencar 1979, 135 e 153.

¹³ Em um famoso ensaio, Roberto Schwarz viu no “desfecho açucarado” “o defeito mais evidente de *Senhora*”, pelo fato de que o romance de Alencar ignora uma fórmula que entanto parece desposar, que

Ainda que tardiamente (apenas no último capítulo da parte três), Aurélia irá enfim dar-se conta desse equívoco. Ao ver-se diante da impossibilidade de recuperar o ideal no interior do mundo das contingências, ela o fará através de um mediador: a arte, mais especificamente, do retrato que encomendará a um “pintor notável” (Alencar 1979, 162).

A trama, contudo, é mais intrincada, pois na verdade são dois os retratos do amado que ela encomenda, um em seguida ao outro. O primeiro que o artista lhe apresenta não é o que esperava, pois a fisionomia lhe pareceu “fria e seca”, talvez por se tratar de um “êmulos de Vítor Meireles [sic] e Pedro Américo” (Alencar 1979, 163 e 162, respectivamente), demasiadamente preso à figuração de efemérides que a pintura histórica exige. Representações dessa ordem não se prestam a sondar o impalpável dos seres humanos, o qual reside em outra esfera que não a do transitório e a do imanente. O que Aurélia procura no quadro que encomendara é o amado de antes da queda, como faz notar ao pintor após este lhe apresentar a primeira versão: “– Não se tira retrato d’alma”, afirmação a que ele responde: “– Pinte o que vi. Se deseja um retrato de fantasia, é outra coisa” (Alencar 1979, 162-163).

Decidida, portanto, a vislumbrar o “retrato da alma” de seu amado, Aurélia passa a tratá-lo com carinho, de modo a reencontrar, no homem que a traiu, aquele por quem se apaixonara durante a cena passada à janela:

Essa tarde Seixas achou Aurélia inteiramente outra do que era nos últimos tempos. [...] restauraram em sua memória a imagem da formosa menina de Santa Teresa, a quem amara outrora.

Deixou-se aliciar por essa ilusão; [...] abandonou-se àquela doce quimera, e quis persuadir-se de que revivia ali um idílio de seu passado (Alencar 1979, 163)

É só após tê-lo feito crer nessa “quimera” que ela mandará chamar o artista novamente: “Foi no meio de uma dessas cenas que o pintor apareceu de novo [...]/. Na manhã seguinte, Aurélia examinado o trabalho do pintor, viu palpitante de emoção a sorrir-lhe o homem que havia amado”. É então que reencontra, nesse novo quadro, o ideal perdido: “O pintor supunha ter feito apenas uma obra de arte. Como podia ele suspeitar o segredo dessa mulher, viúva daquele marido vivo?” (Alencar 1979, 164).

A imagem do amante ideal enfim reencontrada por Aurélia instaura uma relação assimétrica com a representação da janela no primeiro encontro: enquanto esta franqueia à heroína um mundo rebaixado, regido pelo circunstancial, o quadro (o segundo) restitui um universo em que o amor como ideal, enquanto “hiperbem”,

é a do romance realista à la Balzac, “enquanto uma grande máquina de desfazer ilusões” (Schwarz 1988, 52 e 40). Essa hipótese é rebatida por João Luiz Machado Lafetá, para quem “o modelo do realismo burguês está absolutizado”, ignorando-se o modo romanesco que a obra de Alencar desposa deliberadamente: “a linguagem metafórica, desconhecendo os limites da descrição realista, insiste em criar um mundo de sonho em que triunfam a beleza e a fortuna” (2004, 110 e 111). Assim, se para o primeiro o descompasso ideológico entre Europa e Brasil se refletiria na ausência da problematização da questão de classe, para o segundo a opção pelo romanesco – legítima – tenderia a tornar a obra, porém, aprisionada no modo que escolheu. Por distintas razões, ambos acabam por ignorar o viés crítico de *Senhora* (e também de *Lucíola* e *Diva*), pois não atentam para o fato de que a centralidade da heroína nesses romances presta-se a desvelar uma compreensão aguda da condição da mulher no Segundo Reinado, apesar de o romance de Alencar não colocar a questão de classe no centro da diegese e apesar de optar pelo romanesco como modo decisivo.

passa novamente a imperar. O fato de Aurélia demorar a satisfazer-se com o trabalho do pintor que contratara relaciona-se a uma questão-chave do século XIX, que a invenção da fotografia colocou na ordem do dia para artistas e escritores: a crise da representação.

A passagem citada acima nos fornece duas chaves de interpretação. A primeira é de ordem biográfica e diz respeito às circunstâncias pessoais e políticas em que Alencar produziu seu romance. A evidência mais óbvia dá-se na referência aos pintores Pedro Américo e Victor Meirelles, estreitamente vinculados a instituições criadas e estimuladas por Pedro II, em especial à Academia Imperial de Belas-Artes.

Ambos eram apadrinhados de Araújo Porto-Alegre, que foi um dos responsáveis pela introdução programática do Romantismo no Brasil ao fundar em Paris em 1836, juntamente com Gonçalves de Magalhães e Torres Homem, a revista *Niterói*. O grupo era ligado aos desígnios do Segundo Reinado de consolidar uma ideia de nação tanto em termos literários quanto artísticos e cujo exemplo mais polêmico foi a publicação, às custas do imperador, do poema épico de Magalhães *A Confederação dos Tamoios*.

A obra recebeu críticas contundentes e em sua maior parte justas da parte do então jovem escritor José de Alencar, as quais dariam início a uma das mais acerbadas polêmicas da literatura brasileira. Ela acabaria mesmo por envolver Pedro II, que, descontente com os ataques e sob pseudônimo, saiu em defesa de seu protegido. De natureza sensível, Alencar ficou profundamente marcado por essa proteção institucional em torno da obra de Magalhães, e seu ressentimento em relação ao imperador só iria aumentar ao se sentir preterido, anos depois, na escolha de uma vaga para o Senado.

Ainda que não referida no romance, a figura de Pedro II parece ser o alvo subliminar do incômodo que o narrador de *Senhora* demonstra com a semelhança entre o primeiro quadro de Seixas e a fotografia, uma tecnologia surgida havia pouco na Europa. “Um dos processos fotográficos que vinham sendo desenvolvidos naquele período” (Andrade 2004, 3), a daguerreotipia foi criada e patenteada em 1839 pelo francês Louis Jacques Mandé Daguerre e chegaria ao Brasil em 1840, despertando de imediato a atenção do jovem imperador de catorze anos.

Esse seu interesse só aumentaria, levando Pedro II a ser “considerado o primeiro fotógrafo brasileiro e, sem dúvida, o grande colecionador de fotografias no Brasil até a atualidade”¹⁴. Foi a partir de seu exemplo e seu impulso “que se inicia a produção das imagens fotográficas de nosso país”, alaistrando-se pelo “cotidiano social na cidade do Rio de Janeiro” e dando origem ao que se convencionou chamar de “a febre do retrato” (Andrade 2004, 4, 100 e 109, respectivamente).

É sob tal pano de fundo que se deve compreender a crítica que o narrador de *Senhora* tece a Victor Meirelles e Pedro Américo, associando negativamente seus estilos pictóricos à emergente fotografia tão prezada pelo imperador¹⁵; pois o debate

¹⁴ Chiarelli 2005, 83. Ver também Brizuela 2012.

¹⁵ A despeito do sentido negativo de que se revestem esses dois pintores em *Senhora*, Alexandre Eulálio ressalta que tanto um quanto o outro, apesar das “enormes limitações de ambos”, foram “autores muito complexos”, de “obra vasta e audaciosa [...] banhada de inequívoca grandeza”; Meirelles, em particular era dono uma “intensidade secreta [...], um dos maiores que tivemos, em todos os tempos” (Eulálio 2012, 26-27). Sobre a polarização entre ambos, que se tornou quase um lugar-comum na crítica de arte brasileira, ver Coli 2005 e a inspiradíssima crônica de Manuel Bandeira “Pedro Américo e Vítor Meireles” (1993).

em torno do estatuto da fotografia colocou-se praticamente desde sua invenção, vendo-a ora como mero documento, ora como forma artística legítima. A “objetividade” (Chiarelli 2005, 82-83) foi o aspecto que mais fascinaria Pedro II, levando-o a privilegiar os quadros de temática paisagística e histórica que, não por acaso, caracterizariam a estética dos dois pintores ligados à Academia Imperial.

De fato, a fotografia rapidamente ameaharia grande popularidade na imprensa e no cotidiano da cidade — “tirar um retrato se tornava um hábito mais e mais popular entre os cariocas” (Andrade 2004, 122) —, o que a conduziu ao âmago das instituições culturais, como a Exposição Geral de Belas-Artes da Academia Imperial de 1870. Em que pese a resistência oferecida por alguns acadêmicos, o uso da fotografia como etapa preliminar da pintura de um quadro também começou a generalizar-se, tendência de que o próprio Pedro Américo é um dos exemplos mais fulgurantes (Chiarelli 2005, 86).

Senhora, publicado apenas cinco anos após a Exposição Geral de Belas-Artes, traz uma amostra contundente dessa polêmica. Lembremos que aquilo que tanto incomoda Aurélia no primeiro retrato de seu amado é justamente o fracasso do artista em desprender-se da objetividade e penetrar naquilo que está além do visível: o pintor “notável” da corte “havia delineado [o quadro] à vista de alguma fotografia, para retocá-lo em face dos modelos”¹⁶.

5. Fotografia e crise da representação

Essa polêmica que está no cerne do romance de Alencar abre uma segunda linha de interpretação, que diz respeito não somente ao aspecto biográfico e nacional, mas sim ao próprio estatuto da representação posto em xeque pela popularização galopante da fotografia. Trata-se de um assunto que se tornara matéria ficcional e teórica dos escritores europeus, Baudelaire à frente, o qual em dois textos hoje antológicos, publicados em 1846 e 1859, discute como o surgimento dessa nova tecnologia implicou uma mudança no estatuto e na função da arte.

No “Salon de 1846”, ele atém-se apenas à pintura, ao propor duas maneiras distintas de compreender o retrato — “enquanto história e enquanto romance”. No primeiro caso, o retrato busca “reproduzir fielmente, severamente, minuciosamente, o contorno [...] do modelo”; já enquanto “romance”, a obra pictórica busca “fazer do retrato um quadro, um poema com seus acessórios, pleno de espaço e de devaneio. Aqui a arte é mais difícil, porque mais ambiciosa [...] e a imaginação tem um papel maior”. Uma tal tendência dúplice do retrato, ligada ora à objetividade, ora à imaginação, insere-se em uma reflexão mais ampla levada a cabo pelo poeta francês a respeito do próprio conceito de modernidade, entendido como uma síntese entre “algo de eterno e algo de transitório — de absoluto e de particular”¹⁷.

¹⁶ Alencar 1979, 162. Na página 85 de seu trabalho, Chiarelli cita essa passagem de Alencar para exemplificar a polêmica sobre o estatuto da fotografia.

¹⁷ “Il y a deux manières de comprendre le portrait – l’histoire et le roman”; “rendre fidèlement, sévèrement, minutieusement, le contour et le modelé du modèle”; “faire du portrait un tableau, un poème avec ses accessoires, plein d’espace et de rêverie. Ici, l’art est plus difficile, parce qu’il est plus ambitieux. [...] Ici, l’imagination a une plus grande part”; “toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes

Se no “Salon de 1846” essas duas modalidades de retrato equivalem, grosso modo, a um viés realista e a um romântico, no “Salon de 1859” Baudelaire irá aproximar a reprodução fiel e minuciosa do modelo na pintura – objetiva, portanto – à mais nova invenção do século, a fotografia, a que chama ironicamente de “o Credo atual das pessoas do mundo”. Em tom cáustico, ataca “esses novos adoradores do sol” que elegeram Louis Daguerre o “seu messias” por fazer da fotografia “a arte absoluta”. Ela produziria, pensam, “um resultado idêntico à natureza [ao fornecer] todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, esses insensatos!)”¹⁸.

No segundo dos “Salons”, Baudelaire contrasta fotografia e imaginação, mas para elevar esta última à condição de “rainha das faculdades”: ela criou “um mundo novo” que “ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume”. Ao fazer o elogio da imaginação em detrimento da fotografia, Baudelaire acaba por lhe atribuir um estatuto próprio e autônomo, promovendo uma completa inversão hierárquica entre essas duas instâncias: “é justo que ‘ela governe [o mundo dos homens]’. A ‘exatidão’ que caracterizaria a fotografia perde seu estatuto decisivo e torna-se apenas um aspecto entre outros, pois é a imaginação “a rainha do verdadeiro, e o possível é uma das províncias do verdadeiro”. Trata-se de uma formulação cujo sentido se estende para além da estética, e de fortes implicações normativas: “[a imaginação] exerce um papel poderoso mesmo na moral; pois [...] o que é a virtude sem a imaginação?”¹⁹.

Ora, o viés de ordem moral que Baudelaire vislumbra na imaginação, mas ausente na fotografia, é o que parece explicar a insatisfação de Aurélia ao recusar o primeiro retrato de Seixas. Não é precisamente esse o sentido da frase da heroína “Não se tira retrato d’alma”, que o pintor histórico não compreende e ironiza como “retrato de fantasia”? O que a heroína busca na imagem do amado não seria justamente “a conversão da imagem em sua correspondência espiritual” de que fala Baudelaire, conforme aponta Patrick Labarthe?²⁰ De fato, a “exatidão” de que se vangloriam os “novos adoradores do sol”, assim referidos por Baudelaire por incensarem a fotografia, não tem relevância alguma no segundo retrato de Seixas: nada sabemos do formato de seu nariz, de seu queixo ou de sua cabeça, da cor de seus olhos ou, ainda, se seu rosto é ovalado ou retangular, se os cabelos são lisos ou crespos, ruivos, louros ou pretos...

possibles, quelque chose d’éternel et quelque chose de transitoire – d’absolu et de particulier” (Baudelaire 1995, 669, 669, 669 e 687, respectivamente).

¹⁸ “Le romantisme n’est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir”; [...] le Credo actuel des gens du monde”; “ces nouveaux adorateurs du Soleil”; “Daguerre fut son messie”; “l’art absolu”; “la photographie nous donne toutes les garanties désirables d’exactitude (ils croient cela, les insensés!)” (Baudelaire, 1995, 642 e 748, respectivamente). Walter Benjamin, ao tratar da obra de Baudelaire em dois textos bem conhecidos, irá acentuar justamente esse aspecto: “[No século XIX] gastaram-se vãs sutilezas a fim de decidir se a fotografia era ou não arte, porém não se indagou antes se essa própria invenção não transformaria o caráter geral da arte” (Benjamin 1980, 13-14); e “a daguerreotipia tinha qualquer coisa de pavoroso e perturbador para Baudelaire” (Benjamin 1980, 51).

¹⁹ “[L]a reine des facultés”; “c’est l’imagination qui a enseigné à l’homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum”; “elle a créé un monde nouveau [...], il est juste qu’elle le gouverne”; “l’imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai”; “elle joue un rôle puissant même dans la morale; car [...] qu’est-ce que la vertu sans imagination?” (Baudelaire 1995, 750-751).

²⁰ “[L]a conversion de l’image en sa ‘correspondance’ spirituelle” (Labarthe 1999, 35).

Embora possa soar incoerente encomendar o retrato de alguém que, afinal, não se presta a ser objetivamente representado, trata-se de uma inconsistência apenas aparente pois o que Aurélia almeja é aquilo que por definição não pode ser descrito ou reproduzido em termos de “exatidão” — isto é, a “virtude”, para retomarmos o termo utilizado por Baudelaire. O “retrato de uma alma” deve residir não na esfera do contingente, mas no plano normativo e, para isso, necessita ser observado com os olhos da imaginação, diria o poeta francês. Esse aspecto nos remete a uma questão de grande importância na ficção do século XIX, que é a êcfrase.²¹

6. Êcfrase e ideal

A êcfrase ou representação literária de uma obra de arte foi um dos traços característicos da prosa de Balzac a Hawthorne, de Poe a Zola, mas também, e sobretudo dos escritores *fin-de-siècle*, de J.-K. Huysmans a Oscar Wilde e Jean Lorrain. Ainda que a literatura decadentista tenha recorrido repetidas vezes a temas bastante específicos, como a Antiguidade, a biblioteca, a maquiagem, a doença e a decomposição, todos esses traços tendem a materializar-se em um *locus* privilegiado, que é o quadro. É o que se passa em *Às avessas* (1884) de Huysmans, obra cardeal do movimento.

Não parece casual que Baudelaire tenha se tornado a assumida inspiração de Huysmans para caracterizar seu protagonista, Des Esseintes, cuja veneração pelo autor dos *Salons* “não conhecia limites”. Para Des Esseintes, “Baudelaire havia ido mais longe” que Balzac, ao descer até as profundezas da mina inesgotável [da alma,] onde se ramificam as vegetações monstruosas do pensamento”. A afirmação de que Baudelaire “alcançara exprimir o inexprimível” (Huysmans 1987, 175) parece ecoar continuamente na caracterização do herói de outro famoso romance decadentista, que é *O Retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, este próprio um entusiasta de Huysmans.

No enredo tão conhecido do protagonista que se mantém jovem e hedonista enquanto seu retrato envelhece em seu lugar, o “inexprimível” materializa-se na absoluta incapacidade de nós, leitores, sermos capazes de descrever suas características, que nos escapa inteiramente em seus aspectos objetivos²². Se êcfrase significa, conforme diz a etimologia grega, “descrever em detalhe”, estamos então diante de uma êcfrase negativa, por assim dizer, através da qual se dá o “apagamento textual do retrato”.²³

²¹ Nesse sentido, ao colocar no centro da diegese um quadro representando as virtudes morais do amante, perdidas em algum momento de sua trajetória, *Senhora* entronca-se na tradição da “estória fundamental” conforme formulada por Maurizio Bettini, que é a de “dois amantes e um retrato” (“the characters consists of two lovers and a portrait; [it] is what we call our *fundamental story*” (Bettini 1990, 4). Roland Barthes, em *Fragments d’un discours amoureux*, apontara que “nous aimons d’abord un *tableau*” (Cf. Bettini 1990, 259).

²² “Si l’*ekphrasis* signifie *décrire en détail*, comme *etymologie grecque* le suggère, il n’y a pas d’*ekphrasis* au sens propre dans *Le portrait de Dorian Gray*, pour cette simple raison que, justement, il nous manque les détails du tableau. Quel est le décor du portrait? Quels sont les couleurs employées pour l’exécuter? Quelle est la disposition du modèle? De face? De trois-quart? Comment est-il habillé? Quelle est l’expression de son visage? Comment sont disposées ses mains?” (Prince 2003, 394).

²³ Cf. nota 22, e, em Prince 2003: “cet effacement textuel du portrait” (394 e 395).

Isso nos sugere que aquilo que interessa no romance de Wilde, assim como em *Senhora*, não é tanto a representação artística – afinal, “pode-se descrever aquilo que não se vê”, oculto a nosso olhar? O quadro em Wilde não chama tanto a nossa atenção por suas qualidades intrinsecamente artísticas, mas sim pelo acesso que franqueia “às realidades superiores”, como observa Nathalie Prince. Ele é para Dorian Gray um “espelho moral”²⁴, assim como para Aurélia o quadro vale sobretudo enquanto “retrato d’alma”.

Tais semelhanças surpreendentes entre Alencar e o projeto estético decadentista encontram um limite claro, contudo, e é bom que se reafirme tal aspecto. Pois se para Des Esseintes o artifício é “a marca distintiva do gênero humano” (Huysmans 1987, 54) e para Dorian Gray a arte pretende substituir-se à vida, em *Senhora*, a arte não se pretende maior que a vida nem busca primazia sobre ela, pois o quadro enquanto representação do ideal deixa de ter função quando o valor normativamente elevado que ele representa é reencontrado por Seixas ao final do *mythos*. Sob tal aspecto, *Senhora* estabelece uma distinção crucial em relação ao que pregaria a estética *fin-de-siècle* na medida em que o narrador alencarino critica o artifício, fim último de um Huysmans e de um Wilde, e faz o elogio da natureza, como nesta passagem decisiva, que marca o início da transformação do herói:

Todos esses mimos da arte pareciam-lhe estranhos, e despertavam nele ignotas emoções; tal era o abismo que o separava do recente passado. Era com uma sofreguidão pueril que os examinava um por um, não sabendo em qual se fixar. Fazia cintilar os brilhantes aos raios da luz; e aspirava a fragrância que se exalava dos frascos de perfumaria com um inefável prazer.

Nessa fútil ocupação demorou-se tempo esquecido. Porventura sua memória atraída pelas reminiscências que suscitavam objetos idênticos a esses, remontava o curso de sua existência, e descendo-o depois o trazia àquela noite fatal em que se achava, e à pungente realidade desse momento.

Recuou com um gesto de repulsão. Esses primores de arte que pouco antes lhe acariciavam a imaginação, agora inspiravam-lhe nojo. Apartou-se do toucador, e chegou à janela.

A noite estava plácida e serena. No céu recamado de estrelas, a brisa cariciava uns frocos de nuvens alvas como a penugem das garças. Uma onda trépida garulava na bacia de mármore coberta de nenúfares, que alçavam os grandes e níveos cálices, aljofrados de orvalhos. O arvoredado, que recortava-se bizarramente no horizonte luminoso como um relevo gótico, estremecia com o doce arrepiado da aragem, que esparzia os aromas das rosas e das magnólias.

Seixas parou um instante a contemplar a doce placidez da natureza. Essa calma suave da noite penetrou-o. Relaxaram-se-lhe as fibras da alma. (Alencar 1979, 112)

Na cena seguinte, ele recusa o monograma com suas iniciais bordadas a ouro, extremo de requinte e sofisticação, que Aurélia mandara cerzir:

²⁴ “Peut-on décrire ce qui ne se voit pas, ou ce qu’un seul voit?”; “accès à des réalités supérieures”; “miroir moral” (Prince 2003, 395, 402 e 399).

Depois desse pranto que o desafogou, Seixas aproximou-se da elegante escrivaninha de mirapininga, e a abriu. Ainda chegou a puxar a pasta de chamalote escarlate. Na aba superior dentro de um florão branco, aparecia bordado em debuxo de ouro o seu monograma, F. R. S., entrelaçados.

Esteve a olhar maquinalmente essas letras que se lhe afiguravam um enigma. Como na fábula antiga, a esfinge o estupidava. Que significação tinha isso depois do desenlace que momentos antes o havia arremessado à maior abjeção? (Alencar 1979, 112)

Índice do universo suntuoso, mas artificial e estéril, no qual está enredado por sua própria opção, o monograma desponta simbolicamente como uma prisão. Sua recusa assinala o início da regeneração normativa do herói e dá-se *pari passu* com a redescoberta da natureza em toda sua pujança e seu esplendor.

Quando ao final do romance despontar o segundo retrato de Seixas, será para reafirmar um valor essencial do herói, um hiperbem, que começara a delinear-se justamente na cena acima. O retrato não surgirá como uma defesa da arte pela arte, talhada para exprimir somente a si própria tal como Wilde propunha, mas justamente para afirmar um valor que se situa para além dela, ainda que se sirva da arte para fazê-lo. Isso é tão verdade que, uma vez que o herói atinge o ideal representado no segundo quadro, este, tornado agora inútil, simplesmente desaparece da diegese. O quadro em *Senhora* não é, portanto, um elemento de investigação artística, mas antes uma forma de conhecimento do ser.

Estamos, portanto, nas antípodas do decadentismo, e a defesa que Aurélia fará de *Diva*, ao rebater seus detratores, dá bem a dimensão da complexidade maior que os valores morais, muito mais do que a arte, se revestem neste romance: “E o que há de mais inverossímil que a própria verdade?” (Alencar 1979, 173), indaga a heroína.²⁵

7. O quadro como *tertium comparationis*

De posse enfim da imagem primeira do amado, com “o traje com que me lembro de ter visto meu marido, quando o conheci” (Alencar 1979, 164), a heroína encerra-se em seus aposentos e passa a evitar qualquer contato com ele, marcado que está, a seus olhos, pelo estigma da degradação moral. O retrato de “fantasia”, como o pintor discípulo de Victor Meirelles e Pedro Américo se referira a ele com despeito, mostra-se, no entanto, real para Aurélia, pois evoca a “virtude” que vislumbrara em Seixas quando da cena à janela, fundadora deste romance. O quadro permanecerá sempre à sua cabeceira, e será com ele que a heroína passará então a conviver na intimidade, idolatrando-o.

O ápice de tal inversão ocorre no capítulo seguinte, o primeiro da parte final. Em um relacionamento àquela altura já tão vincado pelo amargor e o desencanto,

²⁵ *Senhora* aparenta estar próximo do conceito de “desejo triangular” proposto por René Girard, segundo o qual “o desejo [através do mediador] transfigura seu objeto” (“le désir triangulaire est le désir qui transfigure son objet”). No entanto, no romance de Alencar o valor normativo precede o mediador, pois o quadro é um substitutivo provisório à impotência do ser em elevar-se, desaparecendo da diegese uma vez que o herói é resgatado do mundo rebaixado, ao contrário do que Girard propõe (“l’élán vers l’objet est au fond élan vers le médiateur”) (Girard 1961, 31 e 24, respectivamente).

Seixas indigna-se com o estado a que foi relegado, tal como um marido traído ao presenciar o olhar tórrido que Aurélia lança a sua própria imagem traçada sobre a tela.

Como uma concessão ao pudor do leitor da época, o narrador alencarino preserva a integridade da heroína ao afastar qualquer suposição de infidelidade de sua parte, ainda que somente no plano do desejo, pois o divórcio jurídico já havia sido mencionado por ela: “É o divórcio que lhe ofereço. [...] Pode tratar dele quando quiser; respondeu Aurélia com um tom firme e afastou-se”. Ainda que toda a cena da “traição”, por assim dizer, de Aurélia com a imagem retratada se passe no plano simbólico, o oferecimento do divórcio de sua parte impede, aos olhos do público da época, que Aurélia esteja cometendo um ato ilícito. Ao contrário, a heroína tem plena consciência do jogo entre real e representação transcorrendo a seu redor e do qual ela é a artífice: “No fim das contas, o que é tudo neste mundo senão uma ilusão, para não dizer uma mentira?” (Alencar 1979, 156-7 e 166, respectivamente).

De grande intensidade dramática, a cena da triangulação entre os dois amantes e o retrato ganha muito em ser lida em toda a sua extensão porque materializa aos olhos do leitor a questão-chave do romance, que é a da clivagem entre o real e sua representação. Mas é igualmente importante por expor, à vista dos dois amantes, um *tertium comparationis*: o próprio quadro, que surge como elemento material e simbólico de separação do casal:

Fernando que a seguia com o olhar surpreso, viu-a aproximar-se de um quadro colocado sobre um estrado e contra a parede fronteira.

A cortina azul do dossel correu; à luz do gás que batia em cheio desse lado, destacou-se do fundo do painel o retrato em vulto inteiro de um elegante cavalheiro. Era o seu retrato; mas do mancebo que fora dois anos antes, com o toque de suprema elegância que ele ainda conservava, e com o sorriso inefável que se apagara sob a expressão grave e melancólica do marido de Aurélia.

– O homem que eu amei, e que amo, é este; disse Aurélia, apontando para o retrato. O senhor tem suas feições; a mesma elegância, a mesma nobreza de porte. Mas o que não tem é sua alma, que eu guardo em meu seio e que sinto palpar dentro de mim, e possuir-me, quando ele me olha.

Aurélia fitou o retrato com delícia. Arrebatada pela veemência do afeto que intumescia-lhe o seio, pousou nos lábios frios e mortos da imagem um beijo férvido, pujante, impetuoso; um desses beijos exuberantes que são verdadeiras explosões da alma irrupta pelo fogo de uma paixão subterrânea, longamente recalcada.

Seixas estava atônito. Sentindo-se ludíbrio dessa mulher, que o subjugava a seu pesar, escutava-lhe as palavras, observava-lhe os movimentos e não a compreendia. Chamava a si a razão, e esta fugia-lhe, deixando-o extático.

Aurélia acabava de voltar-se para ele, soberba de volúpia, fremente de amor, com os olhos em chamas, os lábios túrgidos, e o seio pulando aos ímpetos da paixão:

– Por que meu coração que vibra assim diante desta imagem, fica frio junto a si? Por que seu olhar não penetra nele, como o raio desta pupila imóvel? Por que o

toque de sua mão não comunica à minha esta chama que me embriaga como um néctar?²⁶

Que resposta oferecer aos questionamentos aflitos que a heroína formula? Penso que ela pode ser encontrada nas definições precisas de Maurizio Bettini e Jean-Luc Nancy, para os quais o gênero retratístico se presta a resgatar o presente que se subtraiu. Se para o filólogo italiano “o retrato é simultaneamente um signo de ausência e de presença”²⁷, para o filósofo francês ele “preserva a imagem na ausência da pessoa, seja tal ausência um distanciamento ou a morte”²⁸.

O quadro retratando o amante de “dois anos antes” oferece justamente a imagem de um Seixas ausente, simbolicamente “morto” se nos colocarmos do ponto de vista da heroína; o qual, no entanto, cabe a ela resgatar.

Se o final da parte três instala forte cisão entre os protagonistas, através das cenas do oferecimento do divórcio da parte da heroína e de sua reclusão de posse do segundo quadro, a última parte dará início a um movimento gradual, ainda que pontuado por turbulências, de reaproximação mútua. Ele culminará no recuo desses dois planos paradigmáticos da representação do amado — o contingente, enquanto personagem que age no interior de uma dada intriga, e o idealizado, cristalizado aos olhos da heroína no segundo retrato (uma representação em segundo grau, portanto).

Ao final do romance, esses dois planos de que se constitui o herói irão refluir, até sobrepoem-se e fundirem-se em um só, “quando tu e ele fordes um” (Alencar 1979, 199). O quadro, enquanto elemento essencial não apenas para a discussão em torno do estatuto da representação, mas também da retomada do romance sentimental, deixa de ter função narrativa. Poderá, então, ser descartado da diegese e do imaginário romanesco, pois o amor, esse hiperbem perseguido tão obstinadamente pela heroína, retomou suas prerrogativas.

Referências

- Alencar, José de. 1979. *Senhora*. Edição crítica de José Carlos Garbuglio. Rio: LTC.
- Andrade, Joaquim Marçal Ferreira. 2004. *História da Fotorreportagem no Brasil: A Fotografia na Imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Campus/Elsevier.
- Bandeira, Manuel. 1993. “Pedro Américo e Vítor Meireles”. In *Poesia Completa e Prosa*, 481-483. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Baudelaire, Charles. 1995. “Salon de 1846” e “Salon de 1859”. In *Oeuvres complètes*, 639-689 e 743-789, respectivamente. Paris: Robert Laffont.

²⁶ Alencar 1979, 171-172. Na edição crítica organizada por José Carlos Garbuglio, com que estamos trabalhando aqui, falta o adjetivo “frio”, presente na edição original, de 1875. Isso se deve certamente a um lapso de revisão e/ou edição.

²⁷ “[T]he portrait is simultaneously a sign of her absence and of her presence” (Bettini 1990, 50).

²⁸ “Le portrait est fait pour garder l’image en l’absence de la personne, que cette absence soit un éloignement ou la mort. Il est la présence de l’absent” (Nancy 2000, 53).

- Benjamin, Walter *et alii*. 1980. “A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução” e “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”. In *Textos Escolhidos*, 3-28 e 29-56, respectivamente. Trad. José Lino Grünewald *et alii*. São Paulo: Abril Cultural.
- Bettini, Maurizio. 1990. *The Portrait of the Lover*. Trad. Laura Gibbs. Berkeley: University of California Press.
- Brizuela, Natalia. 2012. *Fotografia e Império: Paisagens para um Brasil Moderno*. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras.
- Chiarelli, Tadeu. 2005. “História da Arte/História da Fotografia no Brasil – Século XIX: Algumas Considerações”. *Revista Ars* (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), v. 3, n.º 6: 78-87. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202005000200006>
- Coli, Jorge. 2005. *Como Estudar a Arte Brasileira do Século XIX?* São Paulo: Senac.
- Eulálio, Alexandre. 2012. “O Século XIX: Tradição e Ruptura. Síntese de Arte e Cultura Brasileiras: 1816-1910”. In *Tempo Reencontrado: Ensaaios sobre Arte e Literatura*, edição de Carlos Augusto Calil, 15-37. São Paulo: IMS/Editora 34.
- Girard, René. 1961. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Éditions Bernard Grasset.
- Huysmans, J.-K. 1987. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras.
- Labarthe, Patrick. 1999. *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Genève: Droz.
- Lafetá, João Luiz. 2004. “Batatas e Desejos”. In *A Dimensão da Noite*. Org. Antonio Arnoni Prado, 103-113. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.
- Lungo, Andrea del. 2014. *La fenêtre: sémiologie et histoire de la représentation littéraire*. Paris: Seuil.
- Nancy, Jean-Luc. 2005. *Le regard du portrait*. Paris: Galilée.
- Prince, Nathalie. 2003. “Le chef-d'oeuvre inconnu de Dorian Gray”. In *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, edição de Pascale Auraix-Jonchière, 393-404. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Pontieri, Regina. 1988. *A Voragem do Olhar*. São Paulo: Perspectiva.
- Schwarz, Roberto. 1988. *Ao Vencedor as Batatas: Forma Literária e Processo Social nos Inícios do Romance Brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades.
- Taylor, Charles. 1989. *Sources of the Self: the Making of Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wajcman, Gérard. 2004. *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*. Paris: Verdier.

Marcos Flaminio Peres é professor-adjunto de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo. É autor dos livros *As minas e a agulheta: ficção e história em As minas de prata, de José de Alencar* (Editora da Universidade Federal de Minas Gerais/Scielo Books, 2015) e *A fonte envenenada: transcendência e história em Gonçalves Dias* (Nova Alexandria/Capes, 2003), além de vários artigos, tais como “O sintagma *horridus* e a vertigem do espaço em *O tronco do ipê* (1871), de José de Alencar” (*Letras & Letras*, 2024) e “Hagiografia de uma cortesã: idílio, modo romanesco e legenda em *Lucíola*, de José de Alencar” (*Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 2023).

© 2025 Marcos Flaminio Peres

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).