

IRACEMA, AURÉLIA E LUCÍOLA: Amor e honra no perfil moral e social feminino das personagens alencarianas

Jair Gomes de Souza (CES-JF, FIJ-RJ)

RESUMO

Neste estudo, buscamos traçar um paralelo entre as “ações” da mulher heroína romântica da obra de José de Alencar, analisando o comportamento das personagens Iracema, Aurélia e Lucíola. Elas representam moças, de certa forma, frágeis, que ilustram a literatura brasileira: Iracema mostra a mulher “índia”, a “virgem dos lábios de mel” cuja virgindade se relaciona ao Segredo da Jurema; Aurélia Camargo, a “estrela que raiou no céu fluminense”, com sua ação condicionada pelo dinheiro – mola propulsora da sociedade; e Lucíola, “a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza da alma”, em que a questão social se relaciona à decadência física e moral. Investigaremos até que ponto o autor e esses três perfis dialogando entre si, com os valores morais e sociais da época, limitam as características de mulher idealizada nas obras em que se consagraram.

1. INTRODUÇÃO

Um aspecto que por algum tempo me pareceu inquietante, a partir do momento que dele tomei conhecimento, é a cronologia das obras alencarianas, dado que em meus primeiros contatos com o texto literário do romantismo sempre me deparava com indicações de uma primeira fase indianista em que se destacavam Gonçalves Dias na poesia e José de Alencar na prosa. E mais... a prosa de Alencar era poética. E lá estava ela, Iracema, a virgem dos lábios de mel, representando a mulher indígena, com toda sua beleza e aparente fragilidade. Mais adiante, ainda no Romantismo, discutia-se o pioneiro romance urbano de Alencar, em que concomitantemente apareciam Lúcia (**Lucíola**) e Aurélia (**Senhora**), razão porque acreditei na importância dessas considerações numa relação também temporal de criação das obras, percebendo mais tarde que só na minha percepção o pensamento de Alencar partira da construção de uma mulher indígena para a urbana, o que foi um equívoco, visto que **Lucíola** foi publicado em 1862; **Iracema** em 1865 e dez anos mais tarde publicou **Senhora**, em 1875, sem dúvida, um de seus romances mais complexos. Essas considerações equivalem dizer que José de Alencar trabalhou com mestria a personagem feminina, delineando-a sob diferentes enfoques e com grande maturidade intelectual numa visão dinâmica e diversa da mulher. Então, antes de discutir o comportamento dessas mulheres, diante dos valores morais e intelectuais da época, e de recolher dados para responder se o comportamento delas limita as características de mulheres idealizadas, explico que esta ordem: **Iracema**, **Senhora** (Aurélia) e **Lucíola** (Lúcia) não é cronológica, mas se relaciona a minha visão de leitor, ao dialogar com os valores morais e sociais daquela época e de hoje. Assim, em primeiro plano, está Iracema, a virgem, na mata virgem; em segundo, Aurélia, de certa forma independente, mas referência e representação de um contexto em que relações amorosas e dotes, como valores de famílias patriarcalistas, sobrepujam-se a outros interesses; e, em terceiro, Lúcia, mulher independente, senhora de seu corpo e de suas vontades.

Antes dos 60 anos de idade, ao morrer, em 1877, Alencar era considerado o maior escritor brasileiro de todos os tempos, especialmente por Machado de Assis, seu amigo e mais fiel admirador, mas que, pouco tempo depois, o destronaria. Dizia Machado que “Nenhum escritor teve em mais alto grau a alma brasileira.”

2. AS TRÊS MULHERES: IRACEMA, AURÉLIA E LUCÍOLA

2.1. A índia Iracema, a “virgem dos lábios de mel” – a virgindade e o Segredo da Jurema

Tal é o livro do Sr. José de Alencar, fruto do estudo e da meditação, escrito com sentimento e consciência... Há de viver este livro, tem em si as forças que resistem ao tempo, e dão plena fiança do futuro...Espera-se dele outros poemas em prosa. Poema lhe chamamos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra-prima.

Machado de Assis¹

Iracema é considerado por muitos “um poema em prosa”. Relata a trágica história da bela índia, a virgem dos lábios de mel, apaixonada pelo guerreiro branco com ritmo e a força de imagens comuns à poesia. A mulher – Iracema – representa uma alegoria do processo de colonização brasileiro e de toda a América pelos invasores portugueses e europeus em geral. Iracema é uma anagrama da palavra América. A obra aborda também a história da fundação do Ceará e o ódio entre duas nações inimigas (tabajaras e pitiguaras). Os pitiguaras, amigos dos portugueses, habitantes do litoral cearense. Os tabajaras, aliados dos franceses, vivendo no interior. O nome de seu amado Martim remete a Marte, deus greco-romano, da guerra e da destruição. Partindo da rixa entre os índios tabajaras e pitiguaras e valendo-se de personagens reais, Martim Soares Moreno e o índio Poti, que depois adota o nome cristão de Antônio Felipe Camarão, Alencar posiciona **Iracema** num contexto onde haveria de fluir a fértil imaginação, com lirismo próprio dos poetas do romantismo.

Frederico Barbosa e Sylmara Beletti (2007) evidenciam a idealização da personagem Iracema quanto a sua função de guardar a bebida (dos deuses) que faz dos sóbrios ébrios. Quanto ao encontro com Martim, referindo-se à minuciosa descrição feita da mulher encantadora que se confunde com a natureza, evidenciam que novamente Alencar a idealiza, tornando a virgem sempre mais e melhor que a natureza: “Seus cabelos são mais negros e mais longos, seu sorriso mais doce, seu hálito mais perfumado, seus pés mais rápidos.”

Iracema é filha de Araquém, pajé da tribo tabajara, e deve manter-se virgem porque “guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o Pajé a bebida de Tupã”. Um dia, Iracema encontra, na floresta, Martim, que se perdera de Poti, amigo e guerreiro pitiguara com quem havia saído para caçar e agora andava errante pelo território dos inimigos

tabajaras. Iracema leva Martim para a cabana de Araquém, que abriga o estrangeiro: para os indígenas, o hóspede é sagrado.

(...)

E depois de longa e minuciosa descrição da bela e virgem mulher, a reação do guerreiro que parece ver uma entidade divina:

Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo.

Barbosa e Beletti (2007) observam que “Iracema é mais do que uma mulher. Não anda, flutua. Toda a natureza rende-lhe homenagem: da acácia silvestre aos pássaros, como o sabiá e a ará. A heroína é o próprio espírito harmonioso da floresta virgem.”

Alencar delinea cuidadosamente o processo de estranhamento e fascínio mútuo que dominou o encontro dos dois povos. Começavam a se conhecer, sem sequer suspeitar as trágicas conseqüências do encontro para os indígenas.

Entre a espera por Caubi, o irmão de Iracema que conduziria o guerreiro branco às terras pitiguaras, Iracema se apaixona por Martim, mas não pode se entregar a ele, porque, conforme o Pajé, “se a virgem abandonou ao guerreiro branco a flor de seu corpo, ela morrerá...” Mas, uma noite, Martim pede à Iracema o vinho de Tupã, já que não está conseguindo resistir aos encantos da virgem. O vinho, que provoca alucinações, permitiria que ele, em sua imaginação, possuísse a jovem índia como se fosse realidade. Iracema lhe dá a bebida e, enquanto ele imagina estar sonhando, Iracema “torna-se sua esposa”. Ao “possuir” Iracema, Martim está inconsciente, seduzido e inebriado. Esse gesto provoca a destruição da virgem e de sua virgindade, assim como a invasão do Brasil pelos portugueses provocou a destruição da floresta virgem americana. No entanto, assim como Martim não tinha qualquer intenção de provocar a morte de sua amada – o faz por paixão – os destruidores da natureza brasileira o fizeram de forma inconsciente e inconseqüente. A consciência ecológica de Alencar vai além da ingênua defesa que seus contemporâneos fizeram das nossas matas: ele mostra que é nítido o processo de destruição.

Iracema assume o lugar de protetora de Martim diante das possíveis conseqüências. Ela encontra Poti, com quem planeja a fuga dele e de Martim. Durante a preparação dos guerreiros tabajaras para a guerra com os pitiguaras, Iracema lhes serve o vinho da jurema e, enquanto os guerreiros deliram, ela leva Martim e Poti para longe da aldeia. Quando já estão em terras pitiguaras, Iracema revela a Martim que ela agora é sua esposa e deve acompanhá-lo. Entretanto, os tabajaras descobrem que Iracema traía “o segredo da jurema” e perseguem os fugitivos. Os pitiguaras, avisados da invasão dos tabajaras, juntam-se aos fugitivos e é travado um sangrento combate. Iracema luta ao lado de Martim contra a sua tribo. Os pitiguaras ganham a luta e Iracema se entristece pela morte dos seus irmãos tabajaras.

Iracema acompanha Martim e Poti e passa a morar com eles no litoral. Durante algum tempo, eles são muito felizes, e a alegria se completa com a gravidez de Iracema. Mas Martim vai perdendo essa felicidade e o interesse pela esposa. Ela sofre. Martim envolve-se, cada vez mais, com caçadas e batalhas contra os inimigos dos pitiguaras.

Enquanto guerreia, nasce seu filho, que Iracema chama de Moacir, que significa “nascido do meu sofrimento, da minha dor”, e que corresponde ao nome hebraico Benoni, que também significa “filho de minha dor”.

Este é o nome dado por Raquel, mulher do patriarca bíblico Jacó, ao seu último filho. Raquel morre depois de dar à luz. Mas Jacó muda o nome do menino para Benjamim. Os filhos de Jacó dão origem às tribos que formarão a nação Israel, assim como o filho de Iracema representa o início de uma nação.

Iracema, triste e só, tem dificuldade para amamentar o filho, e desfalece de tristeza. O amado ficara longe por oito luas (oito meses) e, ao regressar, encontra Iracema à beira da morte. Ela lhe entrega o filho, deita-se na rede e morre, consumida pela dor. Poti e Martim enterram-na ao pé do coqueiro, à beira do rio. Poti diz que “quando o vento do mar soprar nas folhas, Iracema pensará que é tua voz que fala entre seus cabelos.”

O lugar onde viveram e o rio em que nascera o coqueiro vieram a ser chamados, um dia, pelo nome de Ceará. Martim partiu das praias do Ceará levando o filho. Alencar comenta: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?” Depois de alguns anos, acompanhado de outros brancos, e de um sacerdote Martim volta “para plantar a cruz na terra selvagem”. Começa a colonização e a narrativa termina: “Tudo passa sobre a terra.”

Está dito que a representação da colonização, assim como a miscigenação da raça brasileira – de branco com indígena – tem grande representatividade com uma mulher – Iracema. E mais: os valores foram rompidos, inclusive, atingindo o sagrado, a quebra do segredo que lhe proporcionou a ruptura com a virgindade, a pureza.

Iracema não ameaça nada nem ninguém, aparentando certa fragilidade. O leitor solidariza-se, sofre com ela e chora sua morte, de forma que ela é ao mesmo tempo forte e frágil. Até certo ponto, é dona de sua vontade. Mas essa autonomia tem limites e termina por conduzi-la à morte. O protagonismo de Iracema é interessante, pois se pode observar que todas as iniciativas amorosas, no livro, são tomadas por Iracema. Por outro lado, a discussão dos efeitos de sentido dos rodapés de Alencar também sugerem que ele próprio tinha consciência dos riscos da recepção do livro e tomava todas as providências a seu alcance para que esta recepção fosse a que ele desejava. Neste sentido, tanto as cartas ao Dr. Jaguaribe quanto os rodapés são caminhos promissores para os tão necessários estudos da recepção pretendida por Alencar para esta sua obra.

No universo cultural brasileiro Iracema está incontestavelmente presente. Seu nome é um presente a muitas crianças, nas manifestações artísticas, teatros, cinema e música, a virgem dos lábios de mel, ainda que nem sempre tão virgem ou idealizada, se presentifica. Na conhecida **Iracema voou** (Chico Buarque/1998): Iracema voou / Para a América (...) Tem saudade do Ceará / Mas não muita / Uns dias, afoita Me liga a cobrar: - É Iracema da América – Nessa canção, Chico Buarque de Holanda atualiza a lenda do Ceará, apresentando Iracema como uma emigrante que vai para a América (lembrando o anagrama de Alencar), seguindo assim, a sina do primeiro cearense, Moacir.

Já Eduardo Dusek e Luiz Carlos Góes, na canção **A índia e o traficante**, vão desmontar a figura idealizada de Alencar, transportando a índia para o mundo atual, em que prevalecem a corrupção e a marginalidade nada românticas.

É o livro máximo de José de Alencar, para Marisa Lajolo, que afirma "é uma obra muito musical, sonora e, portanto, ideal para leitura em voz alta. É atemporal, ainda que quase sesquicentenária, devendo ser perpetuada "Através, por exemplo, da construção de um belo hipertexto do romance. Com todas as possibilidades de cruzamentos e referências entre diferentes linguagens, que o meio eletrônico permite, um hipertexto traria **Iracema** definitivamente para o século XXI!"².

Marisa Lajolo afirma que **Iracema** expressa muito bem o caráter mestiço de nossa cultura em seus vários níveis: começa pelo enredo, com a união de Iracema e Martim; prossegue na tentativa de criação de uma língua literária brasileira com elementos portugueses e elementos indígenas; e arremata-se no forte substrato de oralidade com que Alencar torna cearense, brasileira e latino americana as matrizes do gênero romance que importamos da Europa e que foi preciso transculturar.

Admite, ainda, a originalidade da obra, observando que um autor sempre escreve um pouco daquilo que lê... "E Alencar, com certeza, leu seus contemporâneos d'além mar. Mas sua Iracema é originalíssima, tropical e brasileira".

Além de universal, Lajolo admite que é possível fazer uma leitura política de **Iracema** na qual a morte dela pode ser dada como expiação pela traição de seu povo, ou como imagem da destruição de uma cultura nativa pela invasão estrangeira. Nesta última interpretação, Iracema faria parte de uma linhagem de mulheres indígenas que morrem no bojo de uma relação amorosa assimétrica: "penso aqui em Moema e em Lindóia como antepassadas de Iracema. Ou seja, os traços de "feminino" e de "invadido" podem universalizá-la."

Na primeira edição de **Iracema**, José de Alencar anuncia no prólogo que '

O livro é cearense. Foi imaginado aí, na limpidez desse céu de cristalino azul (...). Escrevi-o para ser lido lá, na varanda da casa rústica ou na fresca sombra do pomar, ao doce embalo da rede, entre os murmures do vento que crepita na areia, ou farfalha nas palmas dos coqueiros.

E da varanda rústica essa "lenda do Ceará" tornou-se, de certo modo universal.

2.2. Aurélia Camargo, a “estrela que raiou no céu fluminense”

Alencar publicou **Senhora** em 1875, sendo o romance considerado uma das obras-primas do autor e uma das principais da literatura brasileira. Trata do tema do casamento burguês, ancorado no interesse financeiro, e é também considerada precursora do Realismo ou pré-realista.

O próprio Alencar classificou a obra dentro de seus “perfis de mulher”, já que concentra na mulher o papel mais importante dentro da sociedade de seu tempo. Aurélia, a protagonista do romance, é uma jovem mulher dividida entre o amor e o ódio, o desejo e o desprezo pelo homem que ama. Essa personalidade a um só tempo complexa e dividida, apresenta um desvio psíquico provocado a partir do rompimento do noivo, Fernando Seixas, que causou grande impacto esquizofrênico na personagem.

Quanto à já referida necessidade de conferir veracidade ou verossimilhança ao texto, ele afirma: “A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu

diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confidência dos principais atores deste drama curioso. (...)” (carta do leitor - **Senhora**, p.7)

Esse caráter de veracidade próprio da literatura alencariana aparece também em suas cartas destinadas a seus leitores, com sentenças bem estruturadas, vocabulário bem escolhido, dirigido a um público letrado e seletivo - notadamente a classe burguesa em ascensão no Brasil no século XIX. Alencar torna explícitas certas premissas da lingüística, como a natureza e importância da relação emissor-receptor, as inter-relações entre contextos lingüísticos e não lingüísticos e dimensões de diacronia.

A personagem Aurélia Camargo é idealizada pelo narrador como rainha e heroína romântica. De "régia fronte, coroada de diadema de cabelos castanhos, de formosas espáduas", no entanto, ela é, concomitantemente, "fada encantada" e "ninfa das chamas, lasciva salamandra". Ao estereótipo da "mulher-anjo" romântica, o narrador acrescenta, assim, um elemento demoníaco, o qual, em vez de explicitar, deixa sugerida essa negatividade, "sob as pregas do roupão de cambraia que a luz do sol não ilumina", e também "sob a voz bramida, o gesto sublime, escondendo o frêmito que lembrava silvo de serpente" ou quando "o braço mimoso e torneado faz um movimento hirto para vibrar o supremo desprezo". Tal maneira de caracterizar a personagem - pelos elementos exteriores - humaniza a personagem, afastando-a do maniqueísmo romântico e acrescentando-lhe traços realistas.

O conflito entre os protagonistas reverte-se em momentos de grande emoção e sofrimento. É do paradoxal desejo de vingança e o desejo de amar em plenitude que brota a ação psíquica que se transforma em enredo. Se a temática e o psiquismo da obra representam antecipações realistas, ambos fortemente consolidados pela evidente crítica de uma sociedade que valoriza mais a aparência e o dinheiro que os sentimentos humanos, a idealização das personagens reflete o universo romântico presente na obra. O desfecho mostra, por si só, a vitória do Romantismo em Alencar sobre um possível realismo.

Aurélia Camargo, uma moça pobre e “decente”, apaixona-se por Fernando Seixas. Mas decepciona-se e se transforma em mulher vingativa e fria, mas que não consegue disfarçar seu sentimento por Seixas. Tem um comportamento doentio, vendo-se dividida entre sentimentos contraditórios do início ao final do romance. O amor parece ser sua salvação, redimindo-a de perder o homem que ama por causa de seu orgulho.

A obra divide-se em quatro partes e tem, na primeira parte, **O Preço**, Aurélia Camargo sendo apresentada ao leitor: jovem de 18 anos, linda e debutando nos bailes. A sua principal ação nesta primeira parte é pedir ao tio que ofereça ao jovem Fernando Seixas, recém-chegado na corte após uma longa viagem ao Nordeste, a sua mão em casamento. Entretanto, uma aura de mistério cobre o pedido, pois Fernando não deve saber a identidade da pretendente e, além disso, a quantia do dote proposto deve ser irrecusável: cem contos de réis ou mais, se necessário.

Na noite de núpcias, Fernando se surpreende ao ver nas mãos de Aurélia, um recibo assinado por ele, aceitando um adiantamento do dote. Aurélia se enfurece e o acusa de mercenário. Ela conta sua vida e os motivos que a levaram a comprá-lo.

Na segunda parte, **Quitação**, delinea-se a vida de ambos os protagonistas. Ocorre um retorno aos acontecimentos de suas vidas, o que explica ao leitor o procedimento cruel de Aurélia em relação a Fernando.

Na terceira parte, **Posse**, a história retorna ao quarto do casal, onde Fernando arrasado de vergonha se cala, mas Aurélia interpreta o seu silêncio como cinismo. É o início da fase de hipocrisia conjugal.

Na quarta parte, **Resgate**, desenrola-se a trama. Intensificam-se os caprichos e as contradições do comportamento de Aurélia, ora ferina, mordaz, insaciável na sua sede de vingança, ora ciumenta, doce, apaixonada. Intensifica-se também a transformação de Fernando, que não usufrui da riqueza de Aurélia, tornando-se modesto nos trajes, assíduo na repartição onde trabalhava, adquirindo, sem perder a elegância, uma dignidade de caráter que nunca tivera.

Por fim, Fernando, um ano após o casamento, negocia com Aurélia o seu resgate. Devolve-lhe os vinte contos de réis, correspondentes ao adiantamento do valor total do dote com o qual resolvera o casamento da irmã, e mais o cheque que Aurélia lhe dera, de oitenta contos de réis, na noite de núpcias.

Separaram-se, então, a esposa traída e o marido comprado, para se reencontrarem os amantes, a última recusa de Seixas sendo debelada quando Aurélia lhe mostra o testamento que fizera, quando casaram, revelando-lhe o seu amor e destinando-lhe toda a sua fortuna.

O enredo deste romance mostra, dessa forma, a mistura de elementos romanescos e da realidade. Também aqui se observa que a técnica narrativa empregada por Alencar em **Senhora** é bem moderna, tomando-se como base suas obras anteriores, já que o autor utiliza digressões.

A recorrente e célebre metáfora de que “Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela.” (p.14) permite que o autor associe os grandes bailes da alta sociedade burguesa do Segundo Reinado ao céu: ambos possuem dimensão incomensurável, iluminados por diversos corpos celestes - as estrelas - na verdade, as jovens musas dos salões cariocas. No entanto, a Aurélia é dado um lugar de destaque, já que ela possui as marcas de um ser superior, que irradia luz e se sobrepõe ao humano, ao terreno, tal qual uma estrela.

Senhora é um romance de características definidas de forma romântica, mas que já traduz uma temática realista: a crítica ao casamento burguês.

E a personagem feminina aqui se encontra dividida entre a razão e a emoção, a idealizada e a verossímil.

2.3. Lucíola “verdadeira mulher que no abismo da perdição conserva a pureza da alma”

Lúcia sendo expulsa de casa é “obrigada” a viver da prostituição. Apaixona-se por Paulo e com ele mantém um amor puro. Ao saber que está grávida, tem um choque e morre.

Reparemos esta metáfora de Alencar em seu romance **Lucíola**: “- Como se trata de nomes, eu também proponho uma mudança, bocejou o Rochinha. Em lugar de Lúcia - diga-se Lúcifer.” (p.36)

É visível a relação de semelhança que emana desses dois nomes próprios: Lúcia e Lúcifer, o ponto de encontro entre eles instiga a uma primeira leitura em que, sem o conhecimento do contexto, dificulta compreender tal relação. São atribuídos certos traços de personalidade a Lúcia, como o de seduzir o homem, espoliá-lo, tirar-lhe a graça Divina, para submetê-lo à sua própria dominação como o faria Lúcifer. Não se trata de uma substituição mera e simples de sentido, mas de uma intersecção, características comuns em ambos: Lúcia (prostituta) e Lúcifer estão associados pela capacidade de perverter, atentar e seduzir.

Essa dualidade paradoxal se consoma na descrição metafórica e questionadora: “Por que segredo ignoto da natureza a rosa que há pouco se ostentava no viço da florescência, abrochava as folhas, e agora botão recente, mal ia desatando o seio?” (p.84)

Alencar nos apresenta, desse modo, a capacidade de Lúcia de situar-se entre a sedução e a inocência; de mostrar-se ora como prostituta – maliciosa e sensual, denunciando erotismo e noutras vezes apresentar-se, adversamente, como donzela pura e casta. Na realidade, o que pretendeu com essa metáfora foi mostrar ao leitor que, embora Lúcia comercializasse o seu próprio corpo - situação exterior - ela ainda preservava, dentro de si, um estado de inocência que ela própria, por forças das circunstâncias, fora obrigada a adormecer.

O Romantismo alencariano alimenta a força vital das personagens que, divididas entre o ódio e o perdão, a necessidade financeira e os apelos do coração, deixam vencer esses últimos. O mesmo caso pode ser observado na construção do romance **Lucíola**, mas com um final trágico. Em ambos os romances a premente necessidade do dinheiro, veículo central de uma sociedade aristocrática e burguesa, que obriga as personagens femininas a trocarem seus sentimentos por dinheiro. O grande vilão, o antagonista, é sempre a sociedade com seus hábitos doentios e seus costumes imorais. Se é essa a pretensão do autor, o seu recado para a sociedade da época, devemos classificar **Senhora** com um romance de costumes e **Lucíola** como um ensaio de emancipação da mulher. Se o cenário das personagens é o Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, ambos são romances urbanos com traços de psychologismo e crítica social.

Vimos então três mulheres e três perfis; as três aparentemente frágeis: a índia virgem, vivendo no coração da mata; a moça apaixonada preterida pelo amado e a mocinha expulsa de casa – e num contraponto a outra face da moeda, ou melhor, das mulheres: a virgem trai o segredo da tribo e se entrega ao guerreiro branco; a mocinha traída resgata com dinheiro o seu orgulho ferido e a menina expulsa de casa se revela mulher sedutora para “assegurar sua sobrevivência”. Seria do ponto de vista sócio cultural uma ascensão quanto a ruptura e, ou mudança de valores, mas, revendo a cronologia das publicações, **Iracema** se encontra no ápice dessa trilogia, tendo entre si as duas personagens do romance urbano: Lúcia e Aurélia.

3. AS TRÊS MULHERES REPRESENTAM MOÇAS, DE CERTA FORMA, FRÁGEIS, NA LITERATURA BRASILEIRA?

O ponto inicial deste trabalho sintetizou-se na questão problema: Até que ponto o autor e esses três perfis de mulher, dialogando, entre si, com os valores morais e sociais da época, limitaram as características de mulher idealizada nas obras em que elas se consagraram?

Pudemos observar que na prosa alencariana as atitudes, a ação e a nobreza de sentimentos elevados contrapõem-se às atitudes vacilantes, a natureza está em conformidade com o sentimento das personagens e com as situações vivenciadas; a cor local e os costumes são descritos com linguagem rica, repleta de plasticidade e sonoridade, com as descrições refletindo os estados de alma ou as situações dramáticas vividos não só pelas referidas mulheres, mas também pelas demais personagens. Isto muito contribui na formação da literatura brasileira, com inovações estilísticas que em sua época serviu como base para muitos romancistas. É também verdadeiro que, para

alcançar um efeito estético, concentrou-se no uso de recursos que demonstram a idealização da personagem feminina.

Os perfis femininos elaborados por José de Alencar, **Iracema** (1865), **Lucíola** (1864), e **Senhora** (1875), estes dois últimos publicados sob o pseudônimo de G.M., induzem o leitor a pensar o conceito de verossimilhança, com a intenção de convencer o leitor de que não se trata de mera narrativa de ficção, mas de relato verídico, o que de certa forma contribui para a visão da mulher em um plano mais real que idealizado.

É conhecido que a idealização da mulher, tão preconizada como característica de época na história da literatura do período denominado romantismo, apresenta a personagem feminina geralmente inacessível, intocável, diáfana e em sombras ou pensamentos. Retomando o conceito de mulher idealizada, em Domício Proença Filho, e tomando-se a performance das mulheres deste estudo: Iracema, Lúcia e Aurélia, surge uma indagação quanto ao conceito e a apresentação dessas personagens. Diz Domício Proença: “A mulher, entre os românticos, aparece convertida em anjo, em figura poderosa, inatingível, capaz de mudar a vida do próprio homem”³. O trio estudado certamente modificara a vida dos seus pares assim como mudaram as próprias vidas, tendo sido implacável o desfecho para Lúcia e Iracema.

Não há dúvida de que as personagens são bem construídas e já apresentam no século XIX certa profundidade psicológica. Ao contrário de várias personagens românticas, não constituem meros tipos sociais, já que foram capazes, as três, de atitudes, inesperadas.

Os perfis de Lúcia e de Aurélia, para aquela época de ascensão da minoria burguesa, são de certa forma idealizados por ocuparem uma posição superior em relação aos demais mortais, são donas de si, e de uma beleza sobrenatural e são sensuais e sedutoras. Em **Senhora**, compara - implicitamente - Aurélia a uma estrela, realçando-lhe luminosidade, capacidade de iluminar o seu espaço, ou seja, uma aura de superioridade.

Entretanto, a tentativa de conferir à ficção o estatuto de verdade perpassou a linha do tempo e tornou essas mulheres senhoras de atitudes universais. Não são frágeis; são as três fortes e decididas, e encontram identidade ficcional e real nas mulheres dos séculos XX e XXI, o que permite dizer que estiveram ausentes da idealização preconizada e espelhada em muitas outras descritas e “endeusadas” não só no Romantismo, mas nos diversos momentos literários da literatura brasileira.

E foi partindo desse raciocínio que iniciei os fundamentos introdutórios de minha comunicação, pensando os valores morais e sociais daquela época, quando os livros primavam por contar histórias com protagonistas menos ousadas, audaciosas e convictas de seus desejos, da posse de seus corpos e de suas crenças. Mulheres até então idealizadas para o bel prazer do olhar masculino, na quase totalidade, certamente, menos donas de seus desejos que Iracema, Lúcia e Aurélia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José Martiniano de. **Iracema**. Rio de Janeiro: Dicopel, 1977.

ALENCAR, José Martiniano de. **Lucíola**. Rio de Janeiro: Dicopel, 1977.

ALENCAR, José Martiniano de. **Senhora**. Rio de Janeiro: Dicopel, 1977.

BARBOSA, Frederico BELETTI, Sylmara. Estudo de Iracema de José de Alencar. Disponível em: <http://fredb.sites.uol.com.br/iracema.html>. Acessado em agosto de 2007.

CAVALCANTE, Ana Mary. Entrevista Marisa Lajolo: Iracema vista de fora, d'além Ceará. In: **Jornal OPOVO**, 07.04.2005.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura (Através de textos comentados)**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

ZILBERMAN, Regina. **Natureza e mulher**: Uma Visão do Brasil no Romancismo Moderno. *Modern Language Studies*, v. 19, n. 2 (Spring, 1989), p. 50-64.

¹ - Trecho transcrito do Jornal Diário do Rio de Janeiro, escrito em 1866, por Machado de Assis. Fonte: BARBOSA, Frederico BELETTI, Sylmara. **Estudo de Iracema de José de Alencar** <http://fredb.sites.uol.com.br/iracema.html>. Acessado em agosto de 2007.

² - CAVALCANTE, Ana Mary. Entrevista Marisa Lajolo: Iracema vista de fora, d'além Ceará. In: **Jornal OPOVO**, 07.04.2005.

³ - Proença Filho Domício. **Estilos de época na literatura (Através de textos comentados)**. São Paulo: Editora Ática, 1995.