

# Romances de Alencar, contos de fadas e a educação da mulher para o casamento

Francisca Patrícia Pompeu Brasil

**Resumo:** Este trabalho visa analisar as causas pelas quais alguns romances românticos de José de Alencar fizeram uso do discurso dos contos de fadas para dar uma representação do casamento.

**Palavras-chave:** Casamento. Mulher. Educação.

**Abstract:** This essay is aimed at assessing the causes through which some of José de Alencar's romantic romances made use of the discourse of fairy tales to convey an idea of marriage.

**Keywords:** Marriage. Woman. Education.

*Francisca Patrícia Pompeu Brasil*. Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Ceará. Tutora de Língua Latina no curso de Letras (Educação a Distância) – Universidade Federal do Ceará.

## Introdução

Em nossa pesquisa, buscamos fazer uma abordagem dos contos de fadas e dos romances românticos de Alencar a partir do interesse que eles apresentam em relação à educação feminina para o casamento. Partimos do entendimento de Horácio que afirmava ter a arte dois objetivos principais: o de deleitar e o de instruir. Observemos suas palavras: “Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor; esse livro, sim, rende lucros aos Sósias; esse transpõe os mares e dilata a longa permanência do escritor de nomeada”.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> HORÁCIO. *Arte poética: Epistula ad Pisones*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO (Org.). *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo. Cultrix, 2005. p. 65.

O nosso principal objetivo é mostrar que entre os contos de fadas e os romances românticos de José de Alencar há uma estreita relação, pois ambos parecem apresentar um mesmo propósito: o de educar a mulher para o casamento.

Acreditamos que essa educação se baseia em dois princípios básicos: o primeiro seria o de levar a mulher a acreditar ser o casamento imprescindível para sua felicidade — daí o célebre epílogo dos contos de fadas “... Então eles casaram e foram felizes para sempre”; o segundo, de mostrar-lhe os deveres que assume no papel de esposa — vale ressaltar que o que iremos analisar é a forma como esses ensinamentos eram transmitidos ao público feminino do século XIX. Também buscamos mostrar que os ensinamentos apresentados nessas narrativas assemelham-se àqueles apresentados em textos moralistas de período anterior ao Romantismo — como textos bíblicos, no caso, as cartas de São Paulo, e os manuais de civildade.

### 1. Sobre a submissão amorosa

Entre os grandes pensadores que cultivaram a idéia de ser a mulher inferior ao homem e, por isso, dever-lhe obediência, destaca-se o nome do filósofo grego Aristóteles (384-322 a.C.). Em sua obra *A Política*, ele diz que a natureza deu aos seres humanos diferentes

condições: há aqueles que devem assumir uma posição de autoridade e poder, pois possuem uma inteligência superior; e há aqueles que foram feitos para obedecer e servir. Segundo o filósofo, essa relação de poder é necessária para que haja harmonia na vida em sociedade.

Aristóteles observa a grande importância da família para a sociedade e fala sobre a economia doméstica que, segundo ele, é formada a partir de relações de poder entre três classes: o senhor e o escravo, o marido e a mulher, os pais e os filhos. Sobre a segunda classe, diz que cabe ao marido o papel de mandar e à mulher o de obedecer.

Em relação à sujeição amorosa, é interessante destacarmos a questão colocada por Pierre Bourdieu, em sua obra *A dominação masculina*: “Seria o amor uma exceção, a única, mas de primeira grandeza, à lei da dominação masculina, uma suspensão da violência simbólica, ou a forma suprema, porque a mais sutil e a mais invisível desta violência?”<sup>2</sup>. Observemos a segunda parte da questão colocada pelo autor, quando este diz ser o sentimento amoroso, que a mulher foi educada a cultivar pelo marido, uma forma de “dominá-la”. O autor também pergunta se seria essa forma mais poderosa do que as outras por ser uma dominação aceita.

Se assim o fosse, poderíamos entender que o discurso amoroso, presente nos romances românticos e nos contos de fadas, seria um poderoso instrumento utilizado pelos homens para fazer com que as mulheres aceitassem essa sujeição e, até mesmo, para que se sentissem felizes por ter um marido a quem se sujeitar. Isso porque tal discurso levaria a mulher a acreditar que sua felicidade estaria assegurada através do casamento.

Stuart Mill também fala, em *A sujeição das mulheres*, sobre a sujeição amorosa. Para ele, a posição da mulher é bem diferente das demais classes subjugadas, pois o interesse dos homens pelas mulheres não esta-

<sup>2</sup> BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. p. 129.

ria relacionado apenas ao cumprimento dos deveres que elas assumem como esposas. Segundo o autor, o que os homens desejam de suas esposas é uma obediência voluntária, e isso deveria ocorrer em consequência do sentimento amoroso que elas têm por seus maridos: “Todos os homens, exceto os mais brutais, desejam encontrar na mulher mais próxima deles, não uma escrava conquistada à força, mas uma escrava voluntária; não uma simples escrava, mas a favorita<sup>3</sup>”.

<sup>3</sup> MILL, Stuart. *A sujeição das mulheres*. Trad. Débora Ginza. São Paulo: Escala, s/d. p. 32.

Assim como Bourdieu, Stuart Mill diz ser a submissão amorosa uma das formas mais eficazes de sujeição e, para confirmar seu ponto de vista, o autor faz uma comparação: diz que se o objetivo de vida de um servo fosse o de ser agradável aos olhos de seu senhor, se houvesse entre eles uma forte relação afetiva, e se tal servo fosse desde cedo levado a acreditar que sua condição deveria ser vista como uma forma de recompensa e como motivo para alegrar-se e ser grato, com certeza, a relação entre ele e seu senhor seria bem mais harmoniosa. Assim sendo, se a sujeição do servo, em relação ao seu senhor, se baseasse nos mesmos princípios da sujeição da mulher em relação ao seu marido, os senhores teriam sobre seus escravos um poder bem maior do que o que eles conseguem através da força.

De acordo com Mill, se para os escravos o instrumento usado pelos senhores para subjugar-los era a força e o medo; para a mulher, esse instrumento era o sentimento amoroso. O autor aponta três razões que levam as mulheres a se sujeitarem aos maridos. A primeira é a atração natural que ocorre entre os sexos; a segunda se refere à dependência financeira da mulher em relação ao marido; e a terceira diz respeito à dependência social, pois a mulher só conseguiria ser aceita (e bem aceita) pela sociedade se assumisse o papel de esposa honesta e amorosa.

Tais razões levariam a mulher a acreditar, quando solteira, que a sua principal obrigação seria a de se fazer atraente ao homem para que, dessa forma, pu-

desse ser selecionada para assumir o tão desejado papel de esposa.

Devemos ter em mente que a mulher do século XIX não tinha ainda muitas perspectivas em relação à sua vida particular. Seus interesses se voltavam quase que exclusivamente para a família. Devemos, no entanto, admitir que houve, no período, uma grande evolução em relação à forma como se via a mulher no papel de mãe e esposa. Sua importância dentro da família era cada vez maior e o casamento para ela não era mais resultado da imposição dos pais. O casamento passou a se basear no afeto, mas, isso não significa que tenha deixado de ser, para a mulher, uma imposição, só que agora por parte da mentalidade burguesa: casar-se continuava sendo o seu principal objetivo.

## 2. Alencar, contos de fadas e o interesse pela educação feminina

José Martiniano de Alencar nasceu em Mecejana-Ce no ano de 1829. Cursou Direito, e exerceu durante algum tempo a profissão de advogado. Mas foi o interesse pela literatura que prevaleceu: foi cronista e redator de jornais e, em 1856, publicou, em forma de folhetim, seu primeiro romance *Cinco Minutos*. A partir daí, escreveu diversos romances e dedicou-se também à produção de textos teatrais. Alencar é hoje considerado um dos maiores escritores brasileiros. Em seus textos, mostrou o índio e o homem do campo como heróis, e fez duras críticas à sociedade burguesa de sua época. Desde criança, apresentou grande interesse pelo universo feminino.

O autor afirma, em sua obra *Como e porque sou romancista*, que era ele quem fazia as leituras em sua casa para um público basicamente feminino: mãe, tia e visitas. O autor fala sobre como as mulheres se emocionavam com as leituras que ele fazia dos romances e como era impressionante a forma como elas se envolviam nas histórias apresentadas. Alencar diz ser esta experiência que, provavelmente, despertou-lhe o in-

teresse pelos romances, daí vir mais tarde a tornar-se um escritor: “Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas a de minha predileção?”.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. 2. ed. São Paulo: Pontes, 2005. p. 29.

A partir das palavras do autor, podemos concluir que a sensibilidade feminina foi um dos principais fatores que contribuíram para a escolha feita por ele de se tornar um escritor. O seu interesse por romances não seria suficiente para torná-lo um romancista, segundo o autor, pois a imaginação que herdou de sua mãe foi também um fator de grande importância para capacitá-lo a escrever:

*Mas não tivesse eu herdado de minha santa mãe a imaginação de que todo mundo apenas vê as flores, desbotadas embora, e de que eu somente sinto a chama incessante; que essa leitura de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances.*<sup>5</sup>

<sup>5</sup> ALENCAR. *Op. cit.*, p. 30.

Vemos — quando Alencar afirma ser ele o leitor oficial da família — que as mulheres brasileiras no início do século XIX ainda não tinham adotado a prática da leitura, até porque, no período, era bastante reduzido o número de mulheres alfabetizadas, no entanto, podemos notar que elas já apresentavam um grande interesse pelas histórias dos romances.

Importante destacarmos que a chegada dos romances ao Brasil foi um dos fatores que contribuiu para desenvolver nas mulheres o hábito da leitura. Sobre a função pedagógica da leitura dos romances, Regina Zilberman diz:

*Num ambiente de poucos leitores e raras leitoras, a ficção romântica acabou por exercer função pedagógica, procurando atrair o público para o universo da educação e da arte. Para tanto, precisou, de um lado, negar certos parâmetros de seu tempo e, de outro, investir na imaginação de damas de fino trato e mulheres de projeção, numa representação visivelmente influenciada pelos*

*salões franceses do século XVIII, quando engatinhava o processo de liberação feminina.*<sup>6</sup>

A partir da preocupação dos moralistas em relação aos romances, podemos observar como era forte a influência que tais histórias exerciam sobre o comportamento de seus leitores.

Quanto aos contos de fadas, o que se sabe é que eles derivam dos contos orais de tradição popular. Foi na França do século XVII, que o escritor Charles Perrault publicou os primeiros contos clássicos, os quais, de início, não se destinavam ao público infantil.

Perrault foi um defensor das causas feministas. Em suas primeiras histórias, o autor denunciava as injustiças que as mulheres sofriam — daí suas personagens serem exemplos de resignação e submissão, como observa Nelly Novaes Coelho:

*(...) Perrault não iniciou seu trabalho de redescoberta do maravilhoso popular preocupado com as crianças. Sua primeira publicação (A Paciência de Grisélidis, 1691) antecipou-se ao ataque preparado por Boileau (um dos papas da cultura francesas da época) contra as mulheres (Sátira X — Sobre as mulheres, 1694). Grisélidis resultou da recriação em versos de um dos mais antigos e conhecidos fabliaux do folclore francês e exalta a capacidade de resignação da mulher em face dos sofrimentos que o homem lhe impõe.*<sup>7</sup>

O interesse de Perrault era representar a mulher como um ser dócil e sofredor, mostrando ser ela vítima de grandes injustiças. Bruno Bettelheim, em sua obra *A psicanálise dos contos de fadas*, observa que a Borrallheira criada pelo escritor francês é bem mais submissa do que a apresentada na versão dos irmãos Grimm. Como exemplo, ele afirma que, na versão de Perrault, é a própria Borrallheira que decide dormir entre as cinzas: “Depois de executar as suas tarefas, ela ia para um canto da lareira e sentava-se no borralho, e por isso os da casa a chamavam de Gata Borrallheira”.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> LAJOLO, Marisa. ZILBERMAN, Regina. *Formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999, p. 271.

<sup>7</sup> COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de fadas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991. p.67.

<sup>8</sup> PERRAULT, Charles. *Histórias ou contos de outrora*. Trad. Renata Cordeiro. São Paulo: Landy, 2004. p. 122.

Já na versão dos Grimm, Cinderela não se coloca em uma posição inferior por vontade própria, ela é obrigada pela madrasta e pelas irmãs a passar pelas mais diversas humilhações: “As irmãs a importunavam de todos os jeitos e riam dela. À noite, quando estava cansada, não tinha cama onde se deitar, tendo que dormir ao lado do forno, entre as cinzas; então, como estava sempre empoeirada e suja de cinzas, elas a chamavam Cinderela”.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> GRIMM, Wilhelm e Jacob. *Contos de fadas*. Trad. Celso M. Paciornik. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. p.159.

A Borracheira dos Grimm tem mais iniciativa do que a de Perrault, uma vez que não aceita as ordens da madrasta sem contestação. Ao ser proibida de ir ao baile, ela insiste que deve ir e aceita realizar as mais difíceis tarefas para alcançar seu objetivo. Na história de Perrault, a heroína não reage às proibições da madrasta, é a fada madrinha quem a ajuda em tudo: “Quando não as avistou mais, caiu aos prantos. A sua madrinha, vendo que ela não parava de chorar, perguntou-lhe o que tinha”.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> PERRAULT. *Op. cit.*, p.123.

Daí constatarmos ter o escritor francês optado por criar uma personagem mais pacata e sofredora, a fim de denunciar todas as humilhações sofridas pelas mulheres da época. É somente a partir de sua terceira obra, *A pele de Asno*, que Perrault manifestará seu interesse de escrever às crianças. Segundo Nelly Novaes, um dos principais objetivos do escritor era educar as crianças, sobretudo as meninas, para a vida em sociedade:

*A partir daí Perrault volta-se inteiramente para essa redescoberta da narrativa popular maravilhosa, com um duplo intuito: provar a equivalência de valores ou de “sabedoria” entre os Antigos greco-latinos e os Antigos nacionais, e, com esse material redescoberto, divertir as crianças, principalmente as meninas, orientando sua formação moral.*<sup>11</sup>

<sup>11</sup> COELHO. *Op.cit.*, p. 68.

Já no século XIX, caberá aos irmãos alemães Jacob e Wilhelm Grimm coletar contos populares. A intenção dos Grimm não era apenas divertir ou educar seus

leitores. Como estudiosos da língua, eles tinham também o interesse de revitalizar as tradições populares.

Em 1812, é lançada a primeira coletânea de contos dos Grimm. Intitulada *Kinder-und Hausmärchen*<sup>12</sup>, a obra apresentava oitenta e seis contos.

Finalizando, podemos destacar que os textos de Perrault e os dos irmãos Grimm trazem em si muitos dos valores da sociedade burguesa, entre tais valores podemos destacar: a valorização do casamento e da afetividade. Os contos de fadas, assim como os romances românticos, adequavam-se bem como um meio de veicular os valores dessa nova classe dominante.

### 3. A presença dos contos de fadas na obra de José de Alencar

Segundo Cionarescu, pode-se definir a influência na literatura da seguinte forma: “O resultado artístico autônomo de uma relação de contato”<sup>13</sup>. Isto significa dizer que a influência se dá a partir de um conhecimento direto ou indireto do autor com uma fonte. Cionarescu afirma também que esse contato necessário entre autor e fonte é o que dará condições de se criar uma obra independente:

*A expressão “resultado autônomo” refere-se a uma obra literária produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de se reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria, representando a arte literária e as demais características próprias de seu autor, mas na qual se reconhecem, ao mesmo tempo, num grau que pode variar consideravelmente, os indícios de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros.*<sup>14</sup>

E é dessa forma que buscaremos entender a influência que os contos populares exerceram sobre Alencar — uma vez que, apesar de podermos identificar a presença de tais contos na obra do escritor cearense, podemos afirmar que este conseguiu inserir personalidade própria à sua obra.

<sup>12</sup> Em português, o título da obra é *Contos de fadas para o lar e às crianças*.

<sup>13</sup> Apud NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: História, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000. p.127.

<sup>14</sup> NITRINI. *Op. cit.*, p. 127

É clara a admiração de Alencar pelos contos infantis. Em algumas histórias, a influência de tais contos é explícita; em outras, podemos identificar diversos motivos desses contos.

O discurso amoroso das obras de Alencar assemelha-se em muitos aspectos aos dos contos de fadas. Em ambos, o amor é apresentado como uma força capaz de redimir e de curar os amantes. A valorização do amor, representada pela imagem do jovem casal apaixonado, é uma característica marcante dessas histórias.

Nos contos de fadas, é através do beijo do príncipe que Bela Adormecida desperta de um sono profundo e consegue se livrar de uma maldição que a acompanhava desde o nascimento. O beijo mostra-se assim como um elemento mágico, um símbolo de amor capaz de salvar: “Ali estava ela mergulhada em sono profundo; e lhe pareceu tão bela que ele não conseguia desviar o olhar, e inclinando-se, beijou-a. Mas, no momento em que a beijou, ela abriu os olhos e despertou, sorrindo para ele”.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> GRIMM. *Op. cit.*, p. 45.

Da obra de Alencar, poderemos citar dois exemplos da cura das heroínas através do beijo de seus amados. O primeiro seria da obra *Cinco minutos*, quando a personagem Carlota, doente e sem esperanças de cura, pede ao amado que a beije no momento da morte, pois acredita que dessa forma ele receberá, através do beijo, a sua alma: “Quando sentires a minha mão gelada, quando as palpitações do meu coração cessarem, prometes receber nos lábios a minha alma?”<sup>16</sup>. Cumprindo sua promessa, o jovem lhe dá, no momento da morte, o primeiro beijo de amor, o qual, assim como nos contos infantis, irá salvá-la da morte. Observemos a cena:

<sup>16</sup> ALENCAR, José de. *Cinco Minutos e A Viúvinha*. São Paulo: Escala, s/d., p.47.

*Apertei-a ao peito e colei os meus lábios aos seus. Era o primeiro beijo de nosso amor, beijo casto e puro, que a morte ia santificar.*

*Sua fronte se tinha gelado, não sentia a sua respiração nem as*

*pulsações de seu seio.*

*De repente, ela ergueu a cabeça. Se visse, minha prima, que reflexo de felicidade e alegria iluminava nesse momento o seu rosto pálido.*<sup>17</sup>

<sup>17</sup> ALENCAR. *Cinco Minutos e A Viuvinha*. p. 47.

O segundo exemplo pode ser retirado de *O Tronco do Ipê*. A personagem Alice, após ter se afogado, consegue voltar à vida através da respiração boca a boca, feita por Mário. O narrador prefere chamar esse ato de “o beijo da vida” — título do capítulo que narra o acontecimento. Observemos a passagem em que o beijo é dado:

*Com os travesseiros, colchas e esteiras que pôde obter, arranjou Mário rapidamente, e ajudado por Benedito, um plano inclinado sobre o leito, e aí colocou a menina. Depois, debruçado sobre ela, colou seus lábios na mimosa boca desmaiada, e apertando com os dedos as cartilagens do nariz, insuflou-lhe fortemente o ar nos pulmões.*<sup>18</sup>

<sup>18</sup> *Id. O tronco do ipê*. São Paulo: Martin Claret, 2005. p. 97.

E a passagem em que a jovem volta à vida: “A respiração da menina, quase insensível durante alguns instantes, afinal sublevou-lhe docemente o seio. Sentiu-se um raio tenuíssimo de luz perpassar na pupila imóvel e cristalizada. A vida foi pouco a pouco se derramando pelo corpo já cadáver”.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 98.

Segundo Bettelheim, o adormecer das jovens princesas dos contos de fadas tem um significado mais profundo: representa a superação de um estágio, ou seja, uma evolução, ou amadurecimento, das heroínas. É como se ela morressem como adolescentes, e resuscitassem como mulheres. Isto significa dizer que, ao despertar, elas estariam prontas para o amor, e, conseqüentemente, para assumirem o papel de esposa:

*O encontro harmonioso do príncipe e da princesa, o despertar de um para o outro, é o símbolo do que implica a maturidade: não só a harmonia dentro de nós, mas com o outro. A vinda do príncipe no tempo certo pode ser interpretada como o evento que*

*produz o despertar da sexualidade ou o nascimento de um ego mais aprimorado, e isto vai depender do ouvinte; a criança compreende os dois significados.*<sup>20</sup>

<sup>20</sup> BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. 15. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 274.

O beijo representa assim o início de uma nova vida para a mulher. Assim acontece com Bela Adormecida, e o mesmo ocorre com as personagens alencarianas Carlota e Alice.

Sobre os elementos mágicos dos contos de fadas, presentes na obra de José de Alencar, Vera Moraes faz o seguinte comentário: “A recorrência a elementos mágicos presentes nas lendas infantis, não sendo apresentado mais como um pó mágico ou uma varinha de condão, surge através de uma estratégia usada por Alencar que confere magia às práticas do mundo vivido”.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. *Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amoroso em José de Alencar*. Fortaleza: UFC, 2005. p.131.

Podemos observar que Alencar retoma elementos dos contos de fadas, a fim de renová-los — tal prática é comum entre escritores românticos brasileiros —, e consegue, dessa forma, inserir a magia do mundo encantado em suas obras.

Há, tanto no discurso amoroso das obras alencarianas quanto no dos contos de fadas, uma espécie de sacralização do beijo. Isto faz com que o ato de beijar perca qualquer possível conotação sensual e passe a ser visto como o encontro de duas almas gêmeas. Podemos identificar, nas obras de Alencar, alguns motivos narrativos dos contos de fadas.

Em *A Pata da Gazela*, por exemplo, é clara a influência do conto de Cinderela, pois o enredo do romance gira em torno da busca pela dona de um sapatinho perdido. Comparemos, a fim de mostrar as semelhanças, passagens dessas histórias. Primeiro, o momento em que o príncipe encantado de Cinderela encontra o sapatinho de cristal:

*Quando a noite chegou, ela desejou voltar para casa e o filho do rei quis acompanhá-la pensando, “Não a perderei dessa vez”. Ela, porém, deu um jeito de escapar, mas fugiu com tanta pres-*

*sa que deixou cair o sapatinho dourado esquerdo na escadaria. O príncipe apanhou o sapato e no dia seguinte foi até o rei, seu pai, dizendo, "Tomarei por esposa a dama em quem este sapatinho dourado servir".*<sup>22</sup>

<sup>22</sup> GRIMM. *Op. cit.*, p. 163.

Observemos agora o trecho da obra de Alencar no qual a personagem Horácio, após encontrar a botina deixada por Amélia, examina encantado o objeto:

*Horácio achou o objeto digno de sua séria atenção; e aproximando-se da janela, começou um exame consciencioso. Era uma botina, já o sabemos; mas que botina! Um primor de pelica e seda, a concha mimosa de uma pérola, a faceira irmã do lindo chapim de ouro da Borracheira; em uma palavra a botina desabrochada em flor, sob a inspiração de algum artista ignoto, de algum poeta de ceiró e torquês".*<sup>23</sup>

<sup>23</sup> ALENCAR, José de. *A Pata da Gazela*. Fortaleza: Diário do Nordeste, 2001, p.11.

Bettelheim observa que o sapatinho de Cristal, utilizado na versão de Perrault, simboliza a perfeita adequação da noiva ao seu futuro marido. Por ser de cristal, o objeto não estica e é extremamente frágil. Dessa forma, o pé deveria se encaixar perfeitamente no sapato, e isso mostraria ser aquela a mulher ideal.

De acordo com a versão dos Grimm, as duas irmãs de Cinderela, numa tentativa desesperada de assumirem o papel de noiva ideal, mutilam os pés, a fim de forçar o encaixe do sapatinho, mas devido ao sangue que manchava o sapato, o príncipe percebe que nenhuma das duas é a noiva que ele procura, uma vez que elas não apresentam as características desejáveis a uma boa esposa: "Os pés grandes que não cabem no sapato fazem as irmãs mais masculinas que Borracheira, e portanto, menos desejáveis. Querendo desesperadamente conquistar o príncipe, as irmãs fazem tudo para se tornarem mulheres graciosas".<sup>24</sup>

<sup>24</sup> BETTELHEIM. *Op. cit.*, p. 308.

O pé pequenino de Cinderela mostra ao príncipe o quanto a jovem é graciosa e delicada, e isso provoca nele uma imediata atração. Além disso, o jovem já está ciente de que o sapatinho pertence a uma mulher pa-

ciente e honrada, que, durante três noites, conseguiu fugir da tentação e não se entregou de imediato aos seus encantos. É isso que observa Bettelheim:

*Borrallheira é a noiva certa porque livra o príncipe destas ansiedades. Seu pé entra facilmente no lindo sapatinho, mostrando que algo gracioso pode se esconder dentro dele. Não precisa mutilar-se, ela não sangra em nenhuma parte do corpo. Sua fuga repetida mostra que, ao contrário das irmãs, ela não é agressiva na sexualidade, e espera pacientemente ser escolhida.*<sup>25</sup>

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 310.

Podemos novamente destacar: é a beleza e a virtude da mulher que fazem da princesa uma esposa ideal. As princesas representam esse modelo e o mesmo ocorre com as heroínas de Alencar. Mas é a virtude, tanto da mulher quanto do homem, que irá importar realmente no momento da escolha do futuro cônjuge. Apesar de ter se encantado com a beleza e a elegância de Cinderela, o príncipe, apaixonado, não a rejeita quando ela lhe mostra sua verdadeira identidade. Mesmo suja e maltratada, ele sabe que aquela é a noiva certa.

No romance *A Pata da Gazela*, ocorre uma inversão de papéis: é a moça que vai escolher o seu noivo ideal. Tanto Horácio quanto Leopoldo se encantam pelos pés pequeninos da jovem Amélia, mas, para ela, só será digno de seu amor, aquele que apreciá-la por suas virtudes, e não apenas por sua aparência. Daí a necessidade que sente de testar os seus dois pretendentes, fazendo com que acreditem ser ela a dona de um pé deformado.

O noivo mais adequado para ela é Leopoldo, que, mesmo acreditando ser a amada dona de um pé deformado, consegue superar todo o horror que isso lhe causa, e busca ser o escolhido de Amélia: “— Sinto-me capaz de amar o horrível, sinto-me capaz de nutrir uma dessas paixões mártires, de amar o anjo ainda mesmo encarnado no aleijão”<sup>26</sup>. E, com isso, a heroína chega a uma conclusão: “Esse me ama realmente, a

<sup>26</sup> ALENCAR. *A Pata da Gazela*. p.109.

mim, e não a sua fantasia!”<sup>27</sup>

Dessa forma, podemos concluir que tanto no texto de Alencar quanto no conto infantil, há um encontro perfeito de dois seres que necessitam um do outro para se completarem e alcançarem a felicidade.

Identificamos, no romance *Til*, alguns motivos narrativos dos contos de fadas. Nessa obra, podemos observar semelhanças com o conto *A Bela e a Fera*. O motivo utilizado seria o mesmo dos contos que fazem parte do ciclo do noivo-animal<sup>28</sup>, muito freqüente nos contos infantis. Bettelheim diz serem diversos os contos que narram a história em que o protagonista, ou pretendente, não se apresenta plenamente humano — é importante deixar claro que, ao falarmos aqui sobre características humanas, iremos nos referir não apenas a aspectos físicos das personagens, mas, também, às suas características comportamentais.

Representar o homem sob a aparência de uma fera que precisa passar por uma transformação, significa mostrar, que para amar, ele precisa saber reprimir seus impulsos e assumir uma atitude mais positiva em relação ao sexo. Deve-se aprender a amar com a alma e não com o corpo. É isso que diz Bettelheim ao tratar dos contos que fazem parte do ciclo do noivo-animal: “São muito mais numerosos e populares os contos que — sem referir-se à repressão que origina uma atitude negativa para com o sexo — simplesmente ensinam que para amar é absolutamente necessário uma modificação radical das atitudes prévias quanto ao sexo”.<sup>29</sup>

Ora, fica difícil não vermos nessa mentalidade a antecipação de uma característica romântica, que é a de valorizar o amor espiritual. Na literatura romântica, o amor carnal e instintivo se mostra indigno de ser louvado.

Dessa maneira, a mulher deve ser amorosa e paciente, casta e pura para inspirar no homem um amor espiritual e, dessa forma, promover nele uma transformação. Nos contos de fadas, será através do afeto

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 109.

<sup>28</sup> Uma das mais antigas narrativas que fazem parte do ciclo do noivo-animal é o mito de Eros e Psiquê. Na história, a jovem Psiquê acredita estar casada com uma espécie de monstro, e, por isso, passa a temer por sua vida, uma vez que não conhece o rosto do marido.

<sup>29</sup> BETTELHEIM. *Op.cit.*, p. 322.

e da devoção da mulher amada que o encanto será desfeito: o sapo, ou a fera, irão se transformar em príncipes. Citaremos aqui, como exemplo, um dos mais conhecidos e comentados contos de fadas: A Bela e a Fera.

Escrito pelos irmãos Grimm, na obra *Contos para a infância e para o lar* (1812), o conto narra a história de uma jovem que, para proteger a vida de seu pai, aceita viver em um castelo com um ser monstruoso. Com o passar do tempo, ela aprende a amar esse ser e, através desse sentimento, consegue quebrar o feitiço. A fera se transforma assim em um belo príncipe que, apaixonado, pede a mão da moça em casamento. A partir desse momento, eles passam a viver felizes e apaixonados.

Em *Til*, de Alencar, temos a personagem Jão Fera, homem bruto e violento, que se transforma cada vez que está em contato com a bela Berta. A moça parece ter o poder de acalmar as feras, pois não é só Jão Fera que se mostra vulnerável aos seus encantos, há ainda a personagem Brás, um jovem com problemas mentais, que só consegue assumir um comportamento mais humano quando está próximo de Berta. Observemos a cena em que Brás consegue, através de muitos esforços, comportar-se de maneira mais adequada durante um almoço com Berta:

*Voltou-se Brás e veio dócil e humilde, acompanhando a indicação do gesto de Berta, colocar-se em frente dela, que, depois de lavar-lhe as mãos e cortar-lhe as unhas, o sentou ao seu lado no banco da mesa. Aí tomou um prato que lhe serviu ela, e comeu com uns modos comedidos, embora um tanto hirtos, que ia copiando da moça. Ninguém diria que fosse este o mesmo lambaz, que na mesa de Galvão metia o queixo na xícara, deixava na toalha uma roda de sobejos, e lambuzava a cara de sopa e manteiga.*<sup>30</sup>

<sup>30</sup> ALENCAR, José de. *Til*. São Paulo: Escala, s/d., p.82.

Como pudemos ver, é clara a presença dos contos de fadas em algumas obras alencarianas. Destacamos,

brevemente, alguns motivos narrativos presentes nessas obras. Vimos também que o discurso dos contos de fadas, em relação ao amor, é o mesmo dos romances românticos, pois, em ambos, temos o amor como salvação e como produto do espírito.

#### 4. Mulheres leitoras e a educação para o casamento

No início do século XIX, os homens não pareciam se interessar em desenvolver nas mulheres o gosto pela leitura. No entanto, com Alencar foi diferente. O autor faz questão de acrescentar, às numerosas qualidades de suas personagens, o interesse pela leitura como sendo uma forma de comprovar serem elas inteligentes e perspicazes. Para o escritor, a mulher ideal deveria ser bela, prendada e inteligente.

É correto falar que a inteligência e a refinada educação das personagens alencarianas faziam delas mulheres à frente de seu tempo. No entanto, devemos destacar que isso não fazia delas mulheres contrárias ao casamento ou mesmo insubmissas aos maridos. Tais personagens podiam ser tomadas como modelos ideais de donas de casa, prontas para assumirem o papel de mãe e de esposa. O amor continua sendo para elas o ideal de felicidade e o casamento a concretização dessa felicidade. Elas se sujeitam aos seus amados não por medo ou por obrigação, mas por amor.

Preferimos ainda acreditar que o grande interesse de Alencar, ao apresentar em suas obras mulheres leitoras, era o de fazer a aproximação necessária entre leitor e obra, provocando ainda mais a identificação, pois ambas compartilhavam da mesma prática. Acreditamos também que Alencar, por ser um homem conservador, tinha sim o interesse de educar suas leitoras para o casamento: ensinando-as através de suas narrativas. Para comprovar o que dissemos, vejamos alguns exemplos.

Começemos pela personagem Emília, da obra *Diva*. Vejamos como o autor a descreve:

*Lia muito, e já de longe penetrava o mundo com olhar perspicaz, embora através de ilusões douradas. Sua imaginação fora a tempo educada: ela desenhava muito bem, sabia música e a executava com mestria, excedia-se em todos os mimosos labores de agulha, que são prendas de mulher.*<sup>31</sup>

<sup>31</sup> ALENCAR, José de. *Diva*. São Paulo: Martin Claret, 2005. p.39.

Podemos ver que a educação e a inteligência da personagem não fazem com que ela deixe de lado as prendas domésticas, ao contrário, por ser prendada, ela se torna ainda mais admirável e virtuosa aos olhos do narrador.

Já na personagem Lúcia, protagonista do romance *Lucíola*, vemos claramente como se dá a identificação entre personagem e leitora — interessante observarmos que essa identificação se dá dentro do universo ficcional, pois é a própria personagem Lúcia quem se identifica com as heroínas dos romances que lê. As leituras feitas pela personagem não são feitas de forma passiva, pois têm sobre ela um efeito impressionante. Lúcia, por mais de uma vez, se identifica com as heroínas dos romances. Em alguns momentos, as personagens representam o que ela gostaria de ser — um modelo que deveria ser imitado:

*Escolhi outro livro para distraí-la; lia a Atala e Chateaubriand, que ela ouviu com uma atenção religiosa. Chegando a essa passagem encantadora em que a filha de Lopes declara ao jovem selvagem que nunca será sua amante, embora o ame como a sombra da floresta nos ardores do sol, Lúcia passou as mãos sobre os meus olhos dizendo-me:*

<sup>32</sup> ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Três, 1972. p. 218.

— *Não podíamos viver assim?*<sup>32</sup>

Em seu artigo “Agulhas, bordados e livros: o projeto de formação de mulheres leitoras na obra de José de Alencar”, Socorro Acioli fala sobre a prática da leitura presente em alguns romances de Alencar — *Diva*, *Ex-Homem*, *Lucíola* e *Senhora* — e nos diz que:

*Essas quatro mulheres, Emília, Gabriela, Lúcia e Aurélia,*

*são uma pequena amostra do que Alencar pretendia ensinar às mulheres: uma prática de leitura crítica, modificadora, participativa. A mulher leitora não precisava deixar de ser prendada e ao mesmo tempo, para ser prendada, não precisava ignorar o mundo literário.*<sup>33</sup>

Concordamos com a autora, ao dizer que Alencar queria, através de suas personagens leitoras, educar as mulheres para que estas fizessem uma leitura mais crítica e participativa; também concordamos que era de interesse do autor educá-las para que fossem mulheres prendadas e boas donas de casa.

É importante deixar claro que, se Alencar desejava que as mulheres se tornassem mais cultas e leitoras, isso não significa que fizesse parte de seus propósitos que elas deixassem de lado o marido ou que esquecessem seus afazeres domésticos. Para ele, como já havíamos falado, a mulher ideal devia ser culta, educada, prendada e dedicada ao marido.

Ensinar através da ação, ou exemplos, sempre pareceu ser uma maneira bastante eficaz. Podemos dizer que é na identificação do leitor com a personagem que está, se não o principal, um dos principais meios de educá-lo.

Podemos notar que algumas personagens dos contos de fadas e dos romances de José de Alencar servem, de alguma forma, de modelos de virtude a serem imitados. Acreditamos ser possível enxergar, através dessas personagens, a intenção que havia de se educar a mulher para o casamento. Tal educação é feita pela ação, uma vez que o processo se dá pela narrativa, por isso o que será observado é o comportamento das heroínas. Também se deve destacar o epílogo de suas histórias, pois a recompensa ou o castigo é um fator muito relevante para a educação da leitora de tais obras.

As heroínas românticas, assim como as princesas dos contos de fadas, representam, para o futuro esposo, duas funções básicas: a primeira seria a de objeto de prazer, daí o destaque dado à beleza dessas perso-

<sup>33</sup> In: MORAES, Vera e REMÍGIO, Ana (Org.). *Discurso e memória em Alencar*. Fortaleza: Pós-Graduação em Letras/Literatura Brasileira (UFC), 2004. (Série Releituras de Alencar). p. 126.

nagens; e a segunda é o da organização familiar — é ela quem vai cuidar da casa e dos filhos para que ele possa cumprir suas obrigações fora do ambiente doméstico — daí elas serem representadas como mulheres virtuosas e prendadas. Sônia Salomão Khéde fala sobre as funções que as princesas dos contos de fadas representam, — podemos observar como tais características também se aplicam às heroínas românticas de Alencar:

*As princesas são caracterizadas pelos atributos que marcam a passividade e a sua função social como objeto do prazer e da organização familiar. Belas, virtuosas, honestas e piedosas, elas merecerão como prêmio o seu príncipe encantado (Bela Adormecida, Gata Borralheira). Ai daquelas que desobedecerem ao modelo clássico de virtude. Serão condenadas para sempre.<sup>34</sup>*

<sup>34</sup> KHÉDE, Sônia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990. p. 22.

Não é difícil identificar as características de esposa ideal nas protagonistas dos contos de fadas. Como exemplo, falemos brevemente sobre as personagens de dois dos mais populares desses contos: Branca de Neve e Cinderela.

Em relação à função que tais personagens assumem como objeto de prazer, podemos dizer que a beleza física é uma qualidade que se destaca nas heroínas desses contos, pois ambas são belíssimas e conseguem, através de sua aparência, causar efeitos espantosos nos homens:

*“Céus! Que menina mais formosa!” Ficaram encantados ao vê-la, e tomaram todo cuidado para não despertá-la”.<sup>35</sup> (Branca de Neve)*

<sup>35</sup> GRIMM. *Op. cit.*, p.90.

*“E quando ela chegou, todos se admiraram de sua beleza: o filho do rei, que estava à sua espera, pegou-a pela mão e dançou com ela”.<sup>36</sup> (Cinderela)*

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.162.

Sobre a segunda função — de objeto de organização familiar — podemos observar que as duas personagens também se mostram exemplares, pois ambas

são submissas, bondosas e prendadas.

Segundo a versão dos Grimm, enquanto os anões saem para trabalhar, Branca de Neve fica responsável por cuidar da casa e mantê-la em ordem; Cinderela, por muito tempo, assume os afazeres domésticos. Prendada e submissa, era ela quem cuidava de sua casa: “Ali era obrigada a trabalhar duro; levantar antes do dia clarear, trazer água, acender o fogo, cozinhar e lavar”.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.159.

É importante deixarmos claro que nem Branca de Neve nem Cinderela parecem sofrer por terem de cumprir essas obrigações. O sofrimento das personagens resulta mesmo é das humilhações e perseguições que elas sofrem por parte de suas madrastas.

Sendo essas duas funções tão valorizadas pelo homem, podemos observar que os textos, que buscam representar a mulher ideal, farão uso constante dessas características em suas personagens exemplares.

Na primeira carta que São Paulo dirige aos Coríntios, por exemplo, encontramos diversos conselhos dados à mulher: que fosse prendada, recatada, casta etc. O que podemos observar é que tais ensinamentos foram retomados pelos clérigos, durante a Idade Média em seus textos, os quais apareciam em forma de manuais.

Vejamos como esses mesmos ensinamentos foram passados às leitoras de Alencar, dessa vez, através do comportamento exemplar de suas personagens.

Um dos mais importantes deveres atribuídos à esposa, nos aludidos manuais, era o de amar o marido: “Da mulher é obrigação primeira, acima de tudo, amar o marido: a exortação ao amor (*dilectio*) inaugura constantemente, e em alguns casos resume, os deveres da mulher em relação ao esposo”.<sup>38</sup>

Na obra de Alencar, uma das personagens que melhor representa o dever de amar o marido/companheiro é Carlota, do romance *Cinco Minutos*. A personagem é quem primeiro se apaixona, fato não muito comum nas histórias românticas. Através de cartas, ela vai declarando seu amor pelo narrador da história cujo

<sup>38</sup> KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Org.) *História das mulheres no Ocidente: A Idade Média*. Trad. Ana Losa Ramalho, Egípto Gonçalves, Francisco Geraldês Barba, José S. Ribeiro, Katharina Rzepka e Teresa Joaquim. São Paulo: Afrontamento, 1990. p.149.

nome não é revelado; afirma amá-lo intensamente e, por isso, tenta evitar uma aproximação, pois isso poderia, no futuro, causar sofrimentos ao seu amado. O fato é que a personagem está condenada a morrer, pois está muito doente, e, por ter consciência disso, abre mão de viver um grande amor: “Se me oculto, se fujo, é porque há uma fatalidade que a isto me obriga. E só Deus sabe quanto me custa esse sacrifício, porque o amo”.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> ALENCAR., *Cinco Minutos e A Viuvinha*. p.19.

Em certo momento da obra, Carlota afirma para o seu amado serem os dois partes de uma só alma — o Romantismo cultivava essa imagem do amor eterno e fiel: “Tu dizes que me amas; eu o creio; eu o sabia antes mesmo que me disseses. As almas como as nossas quando se encontram, se reconhecem e se compreendem”.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.24

O que causa maior dor na personagem não é o fato de ela estar condenada à morte, e sim o de não poder viver esse grande amor. O amor que sente é tão forte que a salva. O desejo que tem de viver é que faz com que ela vença a morte: “De repente ela ergueu a cabeça. Se visse, minha prima, que reflexo de felicidade e alegria iluminava nesse momento o seu rosto pálido! — Oh! Quero viver! Exclamou ela”.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.47

A partir daí, a personagem renasce para a felicidade e passa a se dedicar ao seu companheiro. Pelo que vimos, acreditamos que o dever de amar o marido está bem representado em Carlota. Através dela, a leitora perceberá que o amor é capaz de vencer qualquer obstáculo — até mesmo a morte — e também entenderá que, amando intensamente o seu marido, será recompensada, assim como foi a personagem.

Um outro dever atribuído às esposas na literatura clerical e também nos romances de Alencar é o de ser fiel. O clérigo Tiago de Varazze, em um de seus sermões, diz o seguinte: “Aquela mesma virtude, que antes do matrimônio se chamava virgindade, não se perde, antes se conserva e nos cônjuges toma o nome de castidade matrimonial”<sup>42</sup>. Antes de se casar, a mulher

<sup>42</sup> *Apud* KLAPISCH-ZUBER. *Op. cit.*, p. 152.

deve ser casta e, depois do casamento, essa castidade será reafirmada através da fidelidade que ela deverá dedicar ao marido. Tomemos como exemplo de fidelidade a personagem Carolina, do romance *A Viúvina*.

Interessante do comportamento da personagem é que, mesmo acreditando estar viúva, Carolina permanece fiel ao seu marido e faz questão de vestir-se de preto para externar sua dor e evitar a aproximação dos possíveis pretendentes:

*O vestido preto era o símbolo de uma decepção cruel; era a cinza de seu primeiro amor; era uma relíquia sagrada que respeitaria sempre. Enquanto ele a cobrisse, parecia-lhe que nenhuma afecção penetraria o seu coração e iria profanar o santo culto que votava à imagem de seu marido.*<sup>43</sup>

<sup>43</sup> ALENCAR. *Cinco Minutos e A Viúvina*. p. 92.

A importância que o marido dava à fidelidade de sua esposa pode ser bem representada pela figura de Jorge — marido de Carolina. Após cortejar sua esposa durante meses, sem revelar-lhe sua identidade — uma vez que estava sempre oculto por sombras —, ele decide pôr à prova a fidelidade de sua amada: só lhe diria a verdade, se ela permanecesse fiel à sua memória: “Se tivesses esquecido teu marido para amar-me sem remorso e sem escrúpulo, eu estava resolvido... a fugir-te para sempre”.<sup>44</sup>

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.98.

A personagem, como o próprio narrador afirma, soube ser fiel como poucas mulheres conseguiriam: “Amava e combatia esse amor, que julgava perfídia. Uma esposa virtuosa, presa de alguma paixão adúltera, não sustenta uma luta mais heróica do que a dessa menina contra o impulso ardente do seu coração”<sup>45</sup>. No fim, a esposa virtuosa é novamente recompensada e consegue ser feliz ao lado de seu marido.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 94.

Um outro papel atribuído à esposa, nos manuais de casamento, é o de redimir o marido, ou seja, segundo os clérigos, era dever da mulher orientar seu esposo para que este deixasse de lado seus vícios e defeitos e encontrasse na religião o caminho da salvação.

O clérigo Tomás de Chobham, no texto retirado do *Summa Confessorum*, fala sobre essa obrigação feminina:

*Elas devem ser pregadoras junto dos maridos; cada esposa, de facto, no quarto de cama e enquanto abraça o marido, deve falar-lhe docemente; se ele é cruel, impiedoso e opressor dos pobres, deve convidá-lo à misericórdia; se é rapinante, deve deprecar as suas rapinas; se é avarento deve incitá-lo à generosidade e a dar esmolas, discretamente, dos bens comuns.*<sup>46</sup>

<sup>46</sup> In: KLAPISCH-ZUBER. *Op. cit.*, p.156.

Na primeira carta que dirige aos Coríntios, São Paulo (7:14) já dizia que a redenção do cônjuge dependia, muitas vezes, do companheiro: “Porque o marido descrente é santificado pela mulher, e a mulher descrente é purificada pelo marido. Doutra sorte, os vossos filhos seriam imundos; mas, agora, são santos”.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> In: BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995. p. 1173.

O Romantismo também assimilou esse preceito. A redenção através do amor é tema recorrente na obra de alguns autores, entre eles, destacamos José de Alencar. Seixas, protagonista de *Senhora*, através do amor que passa a sentir por sua esposa, transforma-se em um homem mais responsável e digno, e, após essa mudança, consegue ser feliz ao lado de sua esposa, que decide perdoá-lo.

Depois de perceber que o marido havia se transformado, Aurélia, protagonista da história, também sofre uma mudança: abandona a pose de senhora, e assume o papel de esposa submissa: “Pois bem, agora ajoelho-me eu a teus pés, Fernando, e suplico-te que aceites meu amor, este amor que nunca deixou de ser teu, ainda quando mais cruelmente ofendia-te”.<sup>48</sup>

<sup>48</sup> ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Martin Claret, 2004, p.236.

Um outro exemplo que podemos destacar, na obra alencariana, é o de Jorge, personagem do romance *A Viúvinha*. Ele, após viver uma vida desregrada e desperdiçar toda a herança deixada por seu pai, apaixonase pela bela e casta Carolina, e, a partir do momento em que a conhece, transforma-se em um homem mais maduro, simples e responsável:

*Já não era o mesmo homem: simples nos seus hábitos e na sua existência, ninguém diria que algum tempo ele tinha gozado de todas as voluptuosidades do luxo; parecia um moço pobre e modesto, vivendo do seu trabalho e ignorando inteiramente os cômodos da riqueza.*

*Como o amor purifica, D...! Como dá forças para vencer instintos e vícios contra os quais a razão, a amizade e os seus conselhos severos foram impotentes e fracos!*<sup>49</sup>

<sup>49</sup> ALENCAR. *Cinco Minutos e A Viuvinha*. p.56.

É importante deixarmos claro que a idéia da redefinição através do amor é uma característica romântica. Os preceitos dirigidos ao casal, através dos textos religiosos, ensinavam que o cônjuge deveria buscar a conversão do companheiro através da fé. Dessa forma, era a fé, e não o amor, o elemento transformador. No entanto, o que destacamos é que há elementos que aproximam essas duas mentalidades, pois em ambas vemos o quanto é importante, e quase sagrado, o dever de levar o companheiro(a) a evoluir e a tornar-se uma pessoa melhor.

Nos contos de fadas, o herói ou heroína também costuma sofrer uma transformação através do amor: a superação de obstáculos leva tais personagens a evoluírem e, dessa forma, eles se tornam dignos do casamento feliz.

Na carta que dirige a Tito, São Paulo (2:4-5) dá as seguintes orientações às mulheres: “...Para que ensinem as mulheres novas a serem prudentes, a amarem seus maridos, a amarem seus filhos, a serem moderadas, boas donas de casa, sujeitas a seu marido, a fim de que a palavra de Deus não seja blasfemada”.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> In: BÍBLIA SAGRADA. *Op. cit.*, p. 1227.

Observemos que São Paulo deixa claro que as mulheres devem ser boas donas de casa. Na literatura clerical da Idade Média, também vemos a preocupação que os autores tinham de ensinar às mulheres o dever de serem prendadas. É isso que observa Silvana Vechio, em seu artigo “A boa esposa”, quando nos diz que, segundo os textos clericais, o ambiente natural da mulher é o doméstico, e que esta deve saber amar

e cuidar desse ambiente:

*A casa apresenta-se portanto como o espaço da actividade feminina; actividade de administração dos bens e de regulamentação do trabalho doméstico confiado a servos e criadas, mas também actividade num trabalho desenvolvido directamente: a dona de casa fia e tece, trata e limpa a casa, ocupa-se dos animais domésticos, assume os deveres de hospitalidade relativamente aos amigos do marido, além de, naturalmente, cuidar dos filhos e dos servos.*<sup>51</sup>

<sup>51</sup> In: KLAPISCH-ZUBER. *Op. cit.*, p.169.

Nas obras alencarianas, o que não faltam são exemplos de mulheres prendadas. Mesmo aquelas que, em um primeiro momento, pareçam não se encaixar nesse perfil, como, por exemplo, a protagonista de *Lucíola*, no fundo, o que elas mais desejam é assumir o tão desejado papel de “rainha do lar”. Vejamos o exemplo da personagem citada.

Lúcia, apesar de levar uma vida de luxúria, sonha em ter marido, casa e filhos para poder cuidar. O narrador faz questão de mostrar o quanto a personagem sofre por levar uma vida diferente daquela desejada pelas mulheres honestas da sociedade. Em certa passagem da obra, a personagem, depois de passar um dia inteiro cuidando da casa e de seu companheiro, faz a seguinte declaração: “Foi o dia mais feliz de minha vida”<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> ALENCAR. *Lucíola*. p. 220.

O que nos parece é que o autor tinha a intenção de educar sua leitora para que esta desejasse assumir o papel de boa esposa e dona de casa. Lúcia, no caso, seria um exemplo a não ser seguido: o sofrimento da personagem e o seu final trágico mostram que para a mulher conseguir a felicidade, ela deverá ser casta, virtuosa, honesta, prendada etc. Caso contrário, não alcançará o tão sonhado final feliz.

De acordo com o que vínhamos tratando até o momento, podemos afirmar que, tanto as personagens românticas alencarianas quanto as princesas dos contos de fadas, para merecerem um casamento feliz, pre-

cisam se apresentar como modelos de virtude. Daí a necessária evolução que algumas dessas personagens sofrem no decorrer das histórias.

Vera Lúcia Albuquerque de Moraes faz um comentário bastante pertinente em relação à virtude necessária às personagens alencarianas candidatas ao casamento. Leiamos suas palavras:

*Na obra de Alencar, a força moral é condição essencial à personagem candidata ao casamento: enquanto vacilar diante de situações consideradas aviltantes — como as relacionadas ao dinheiro —, a personagem não conseguirá atingir o perfil exigido para um casamento nos moldes do amor romântico. No romance A Viuvinha, o casamento de Jorge e Carolina se realiza, mas não é logo consumado porque o noivo não apresenta a condição essencial exigida por José de Alencar — a retidão moral —, uma vez que havia desperdiçado toda a herança amealhada por seu pai, ao longo de trinta anos de trabalho...*<sup>53</sup>

<sup>53</sup> MORAES. *Op. cit.*, p. 95.

Para finalizar, destacaremos agora um modelo ideal de virtude feminina, personagem que traz em si todas as qualidades desejadas a uma boa esposa. Essa personagem é Alice, protagonista do romance *O Tronco do Ipê*. Ela parece concentrar todas as qualidades que a sociedade burguesa do século XIX desejava de uma mulher: prendada, simples, honesta, paciente, amorosa, boa filha etc.

Observemos as palavras do narrador ao caracterizar a personagem: “Alice era a menina brasileira, a moça criada no seio da família, desde muito cedo habituada à lida doméstica e preparada para ser uma perfeita dona de casa”<sup>54</sup>. Alice seria um exemplo da personagem pura. A vida no campo foi o que fez com que ela não tivesse contato com os vícios da sociedade, daí ser ela esse modelo de virtude.

<sup>54</sup> ALENCAR. *O Tronco do Ipê*, p.132.

Poderíamos mesmo afirmar que as personagens românticas aqui citadas parecem tiradas dos contos de fadas. Pois, assim como as princesas dessas histórias, elas representam o modelo de esposas ideais — se-

gundo os padrões da sociedade burguesa do século XIX — e, através de suas condutas exemplares, servem como um ideal a ser admirado e seguido pelas leitoras. Devemos assinalar que, enquanto os romances destinam-se a educar as leitoras adultas, os contos de fadas se voltam às meninas leitoras.

##### 5. “...E foram felizes para sempre”

Segundo o historiador suíço Denis de Rougemont, o casamento na sociedade moderna perdeu a garantia de coerções sociais e passou a se basear em decisões individuais. O autor afirma que “o casamento tem realmente por base uma idéia individual de felicidade, idéia que se supõe, na melhor das hipóteses, comum aos dois cônjuges”.<sup>55</sup>

O autor também observa o quanto é incoerente pensar que a felicidade dependa do casamento. Para ele, não existe uma “fórmula mágica” que garanta a conquista da felicidade: “Basear o casamento nesse tipo de ‘felicidade’ pressupõe uma capacidade de tédio quase mórbida — ou então uma intenção secreta de trapacear”.<sup>56</sup>

Sabemos que esse conceito de casamento como um pré-requisito para a felicidade é uma idéia romântica. Sabemos também que essa mentalidade pode ser observada em muitos textos que apresentam histórias de amor. Observemos o célebre final que se repete nos contos de fadas:

*“...E celebrou-se então o casamento do príncipe com Bela Adormecida e eles viveram felizes para sempre”.<sup>57</sup>*

*“Então eles viajaram até o reino dele onde ela se tornou sua esposa, e eles ficaram felizes e contentes para sempre”.<sup>58</sup>*

Leiamos agora um dos trechos finais da já comentada obra de Alencar *Cinco minutos*.

*Aí abrigamos o nosso amor e vivemos tão felizes que só pedimos a Deus que nos conserve o que nos deu; a nossa existência é um*

<sup>55</sup> ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2006. p. 375.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.376.

<sup>57</sup> GRIMM. *Op. cit.*, p.45.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.265.

<sup>59</sup> ALENCAR. *Cinco minutos e A viuvinha*. p.48.

<sup>60</sup> D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002. p.230.

<sup>61</sup> PRIORE, Mary Del. *História do amor no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p.171.

*longo dia, calmo e tranqüilo, que começou ontem, mas que não tem amanhã.*<sup>59</sup>

Podemos observar o quanto os textos apresentados se assemelham, principalmente por mostrarem o casamento como uma condição para a felicidade dos heróis. No entanto, o que se sabe é que as mulheres brasileiras viviam uma realidade bem diferente daquela apresentada nos romances alencarianos e nos contos de fadas.

Durante o século XIX, as mulheres, vigiadas pelos maridos e pela sociedade, passaram a assumir um papel cada vez mais importante para a família, uma vez que, além de cuidarem da casa, dos filhos e do marido, era a elas que cabia preservar a boa imagem do lar. Houve então uma redefinição do papel feminino na sociedade, e muitos foram os meios que se interessaram pela educação e o cuidado da mulher. Além da literatura, podemos citar os meios médicos e educativos de uma maneira geral:

*Percebe-se o endosso desse papel por parte dos meios médicos, educativos e da imprensa na formulação de uma série de propostas que visavam “educar” a mulher para o seu papel de guardiã do lar e da família — a medicina, por exemplo, combatia severamente o ócio e sugeria que as mulheres se ocupassem ao máximo dos afazeres domésticos.*<sup>60</sup>

Para as mulheres brasileiras, o amor romântico fazia parte apenas do mundo ficcional. No dia-a-dia, os homens não pareciam se importar com regras de gentileza para conquistá-las. Mary Del Priore comenta a dura vida dessas mulheres no século XIX, as quais se casavam jovens, e cedo se desgastavam com os afazeres e problemas domésticos:

*Relegadas na maioria das vezes ao convívio com escravas, elas levavam uma vida inteiramente material. Casavam-se cedo, logo se transformando pelos primeiros partos, perdendo assim os poucos atrativos que podiam ter tido. Os maridos apressavam-se em*

<sup>62</sup> SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 98-99.

*substituí-las por escravas negras ou mulatas.*<sup>61</sup>

Gilda de Mello e Souza também observa que o conceito romântico de casamento, presente nos romances, está muito distante da realidade vivida pelas mulheres casadas do século XIX. Uma vez que esses textos não costumavam mostrar as dificuldades passadas por elas após o casamento: cuidar da casa, ter muitos filhos — em uma época em que dar à luz era correr riscos de vida —, obedecer às ordens do marido, entre outras coisas mais. Observemos as palavras da autora:

*E se a maioria dos romances femininos dessa época (...) termina nesse momento almejado, é talvez porque aí começava uma série de desencontros na correspondência afetiva, cuja análise chocaria a moral puritana. Nem poderia ser de outro modo quando os tabus rigorosos relacionados com as questões sexuais abandonavam as mulheres, sem nenhum preparo, à experiência do casamento; quando a realidade dos filhos, multiplicando-se cada ano com o perigo sempre crescente dos partos, era bem diversa da atmosfera de fantasia que povoava de heróis o devaneio da mocinha.*<sup>62</sup>

Ora, se o casamento era a única alternativa que restava à mulher no século XIX; e, se para o homem era tão importante ter ao seu lado uma companheira “feliz com a sua condição natural de servidão”, por que então não levar essa mulher a pensar da forma que mais se adequasse à sociedade da época? Por que não fazê-la acreditar que poderia viver da mesma forma que as heroínas que tanto admirava e até imitava? E por fim, por que não levá-la a acreditar na idéia romântica de que, só casando, teria condições de ser feliz para sempre?

## Conclusão

Acreditamos que sensibilizar as leitoras para que

se sentissem mais felizes no papel de esposas, e para que vissem, em suas obrigações de dona de casa, a sua principal função na sociedade é um dos principais motivos do célebre epílogo “...Então eles casaram e foram felizes para sempre.”

Creemos ter conseguido, através de nossa pesquisa, alcançar o nosso objetivo, mostrando que a máxima de Horácio também pode ser aplicada aos romances de Alencar e aos contos de fadas, uma vez que além de proporcionarem às suas leitoras um entretenimento para os momentos ociosos, os textos em exame também mostraram ser, para elas, um eficaz instrumento de educação.

## Referências

ACIOLI, Socorro. Agulhas, bordados e livros: o projeto de formação de mulheres leitoras na obra de José de Alencar. In: MORAES, Vera e REMÍGIO, Ana (Org.). *Discurso e memória em Alencar*. Fortaleza: Pós-Graduação em Letras/Literatura Brasileira (UFC), 2004. (Série Releituras de Alencar).

ALENCAR, José de. *A Pata da Gazela*. Fortaleza: Diário do Nordeste, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cinco minutos e A vivinha*. São Paulo: Escala, s/d.

\_\_\_\_\_. *Como e porque sou romancista*. 2 ed. São Paulo: Pontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Diva*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

\_\_\_\_\_. *Lucíola*. São Paulo: Três, 1972. (Obras imortais de nossa literatura).

\_\_\_\_\_. *O tronco do ipê*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

\_\_\_\_\_. *Senhora*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

\_\_\_\_\_. *Til*. São Paulo: Escala, s/d.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. 15. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1991.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002.

GRIMM, Wilhelm e Jacob. *Contos de fadas*. Trad. Celso M. Paciornik. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

HORÁCIO. Arte Poética: Epistula ad Pisones. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo. Cultrix, 2005.

KHÉDE, Sônia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Org.). *História das mulheres no Ocidente*. A Idade Média. Trad. Ana Losa Ramalho, Egípto Gonçalves, Francisco Gerales Barba, José S. Ribeiro, Katharina Rzepka e Teresa Joaquim. São Paulo: Afrontamento, 1990.

LAJOLO, Marisa. ZILBERMAN, Regina. *Formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.

MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. *Entre Narciso e Eros*: a construção do discurso amoroso em José de Alencar. Fortaleza: UFC, 2005.

MILL, Stuart. *A sujeição das mulheres*. Trad. Débora Ginza. São Paulo:

Escala, s/d (Grandes obras do pensamento universal).

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

PERRAULT, Charles. *Histórias ou contos de outrora*. Trad. Renata Cordeiro. São Paulo: Landy, 2004.

PRIORE, Mary Del. *História do amor no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2006.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 7. ed. São Paulo: Global, 1987.