
As mulheres em Malheiro Dias: de Iracema a Maria do Céu

*The women in Malheiro Dias:
from Iracema to Maria do Céu*

Marianna Pais Carvalho da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/PLLB-RGPL

Andreia Alves Monteiro de Castro

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/PLLB-RGPL

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n55a1418>

RESUMO

Este artigo propõe uma análise comparativa entre duas personagens femininas de destaque na obra de Carlos Malheiro Dias: Maria do Céu, protagonista do romance *Paixão de Maria do Céu* (1902), e Iracema, pseudônimo adotado pelo autor na coluna “Cartas de Mulher”, publicada na *Revista da Semana*. A investigação busca compreender como Malheiro Dias constrói representações do feminino em dois registros narrativos distintos – o romance histórico e o espaço jornalístico – revelando sua habilidade em transitar entre visões de mundo contrastantes. O estudo também busca estabelecer um diálogo com a *Iracema* (1865), de José de Alencar, sugerindo que a escolha do nome por Malheiro Dias constitui uma referência simbólica e crítica à tradição literária brasileira, ao mobilizar e transformar o imaginário da personagem indígena romântica, convertendo-o em uma figura urbana, moderna e cosmopolita.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Malheiro Dias; José de Alencar; *Paixão de Maria do Céu*; *Iracema*; *Revista da Semana*.

ABSTRACT

This article proposes a comparative analysis of two prominent female characters in the work of Carlos Malheiro Dias: Maria do Céu, the protagonist of the novel *Paixão de Maria do Céu* (1902), and Iracema, a pseudonym adopted by the author in the column “Cartas de Mulher”, published in *Revista da Semana*. The investigation seeks to understand how Malheiro Dias constructs representations of femininity in two distinct narrative forms – historical fiction and journalistic writing – demonstrating his ability to navigate contrasting worldviews. The study also aims to establish a dialogue with *Iracema* (1865), by José de Alencar, suggesting that Malheiro Dias’s choice of name serves as a symbolic and critical reference to Brazilian literary tradition. It does so by mobilizing and transforming the imagery of the romantic Indigenous heroine into a modern, urban, and cosmopolitan figure

KEYWORDS: Carlos Malheiro Dias; José de Alencar; *Paixão de Maria do Céu*; *Iracema*; *Revista da Semana*.

INTRODUÇÃO

Carlos Malheiro Dias (1875-1941) foi reconhecido no cenário literário luso-brasileiro do final do século XIX e primeira metade do século XX como uma figura de grande complexidade, cuja trajetória e produção intelectual espelham as tensões de um período marcado por profundas transformações sociais e políticas. Nascido no Porto, fruto da união entre o português Henrique Malheiro Dias e a brasileira Adelaide Carolina Araújo Pereira, o autor encarnou, em sua biografia, os entrelaçamentos culturais que viriam a constituir o cerne de sua obra: uma síntese viva de mundos distintos, ideias contrastantes e identidades em trânsito.

Figura 1 – Capa da *Revista da Semana* n° 30, 1925.



Fonte: Coleção Carlos Malheiro Dias – Acervo do Real Gabinete Português Literatura.

Romancista, jornalista, crítico mordaz e defensor convicto da monarquia, Malheiro Dias notabilizou-se não apenas como escritor, mas também como um nome de destaque na imprensa brasileira, na qual desempenhou um papel fundamental na atualização de práticas jornalísticas. Sua atuação à frente da influente *Revista da Semana*, a partir de 1915, evidencia uma arguta percepção das dinâmicas editoriais e do público leitor, especialmente o feminino, que se tornaria um eixo central de sua produção.

Este artigo debruça-se sobre a construção do feminino na obra de Malheiro Dias, a partir da análise de duas de suas mais emblemáticas criações: Maria do Céu, a trágica protagonista do romance *Paixão de Maria do Céu* (1902), e Iracema, o audacioso heterônimo feminino

que assinava a coluna “Cartas de Mulher” na *Revista da Semana*. Ao transitar entre o registro ficcional e o jornalístico, o autor explora diferentes facetas da condição feminina, revelando tanto os limites impostos pela moralidade conservadora quanto as possibilidades de agência¹ e transgressão que emergiam na modernidade.

A análise comparativa entre essas duas personagens permite iluminar as contradições de um autor que, embora politicamente alinhado a ideais tradicionalistas, demonstrava uma surpreendente ousadia na representação de figuras femininas complexas e multifacetadas. A escolha do nome “Iracema”, em particular, é aqui interpretada como um ato de apropriação e ressignificação crítica de um dos maiores mitos fundadores da literatura brasileira, a “virgem dos lábios de mel” de José de Alencar. Ao deslocar a personagem do universo indianista para o cenário urbano e cosmopolita do Rio de Janeiro do início do século XX, Malheiro Dias não apenas dialoga, mas também subverte a tradição, transformando a mulher-mito em mulher-voz.

A REVISTA DA SEMANA E O PÚBLICO FEMININO

A *Revista da Semana*, fundada em 1900 por Álvaro de Tefé, inseriu-se no efervescente contexto de modernização da imprensa carioca do início do século XX. Reconhecida por seu ecletismo, que abarcava de crônicas de costumes a reportagens policiais, e por seu pioneirismo no uso da fotografia, a publicação passou por uma inflexão estratégica decisiva em 1915, quando foi adquirida por Carlos Malheiro Dias, Artur Brandão e Aureliano Machado.

¹ Segundo Anthony Giddens, em *Theory of Structuration* (1991), agência é a capacidade dos indivíduos de agir e produzir efeitos no mundo, mesmo dentro de estruturas sociais que os condicionam.

Essa mudança editorial, longe de configurar-se como mero expediente mercadológico, traduz uma inflexão estética e ideológica que revela muito da visão de mundo de Carlos Malheiro Dias. Já nesse momento, nota-se uma valorização crescente da figura feminina como eixo de interesse e reflexão, uma escolha que se tornaria recorrente em sua produção literária. Ao privilegiar a perspectiva das mulheres, o autor toca em discussões sobre representação e agência feminina no espaço público, revelando uma postura que, sob diversos aspectos, se mostra surpreendentemente progressista para um homem de seu tempo.

Em relação à revista, a orientação para o universo feminino manifestou-se na criação de seções como o “Jornal das Famílias”, dedicado a temas do âmbito doméstico, e o “Consultório da Mulher”, um espaço de aconselhamento sobre beleza e comportamento. Contudo, foi na coluna “Cartas de Mulher”, assinada pela misteriosa “Iracema”, que a revista atingiu seu ápice de ousadia e inovação. Sob este pseudônimo, Malheiro Dias construiu uma persona feminina moderna, espirituosa e surpreendentemente progressista para a época, que discorria sobre temas como o casamento, a moda, a educação dos filhos e o papel da mulher na sociedade com uma franqueza incomum.

Sobre a identidade da *Revista da Semana* sob o comando de Malheiro Dias, Castro e Ferreira (2023, p. 200) afirmam que:

a *Revista da Semana* passou também a publicar seções mais voltadas ao público feminino, como ‘Jornal das Famílias’, na qual eram abordados temas estritamente domésticos, como bordados, costura, receitas, higiene e educação; e ‘Consultório da Mulher’, assinada pela ‘especialista diplomada e internacionalmente conhecida’ Selda Potocka, que respondia às curiosidades sobre tratamentos de beleza, comentando e indicando produtos cosméticos às leitoras. Já em ‘Cartas de Mulher’, o foco é o debate sobre as mudanças do comportamento feminino no início do século XX, com destaque

que aos elogios e às polêmicas causadas pelos conselhos e opiniões progressistas de Iracema, pseudônimo do próprio Malheiro Dias.

IRACEMA: PERFORMANCE DE GÊNERO E A SUBVERSÃO DO CÂNONE

A criação de Iracema como uma voz feminina autônoma e crítica representa um sofisticado exercício de performance de gênero, cuja análise pode ser enriquecida pelas teorias contemporâneas sobre identidade. A teoria da performatividade de gênero, desenvolvida por Judith Butler em obras como *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* – lançado em 1990 e traduzido para o português em 2003 –, oferece um instrumental teórico interessante para a compreensão dessa operação literária. Butler propõe que o gênero não é uma essência fixa, mas uma construção discursiva reiterada por atos performativos.

o fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a ‘integridade’ do sujeito. Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora (Butler, 1990, p. 182).

Nesse sentido, a escolha de Malheiro Dias por adotar um pseudônimo feminino para assinar suas crônicas pode ser interpretada como

uma forma de *cross-dressing*² textual, em que o autor não apenas se oculta, mas encena o feminino como experiência discursiva. Essa encenação ultrapassa o mero disfarce: instaura um espaço de enunciação no qual o feminino é vivido, questionado e reconfigurado.

Ao assumir a identidade de Iracema, Malheiro Dias constrói uma subjetividade de gênero que dialoga diretamente com suas leitoras, estabelecendo uma relação mais íntima, provocadora e crítica. A personagem não se limita a reproduzir os estereótipos femininos da época; ao contrário, ela se posiciona como sujeito pensante, capaz de refletir sobre sua condição e sobre os limites impostos à mulher na sociedade. Essa agência discursiva revela as fissuras das normas de gênero e os potenciais subversivos da escrita, transformando a crônica em um espaço de resistência simbólica.

Trata-se, portanto, de uma operação narrativa que articula representação, crítica e ficção. Iracema emerge como figura que desafia os limites impostos à voz feminina, não apenas ocupando um lugar na esfera pública, mas reconfigurando esse lugar por meio da performance textual. Ao tensionar os códigos da masculinidade autoral e da feminilidade representada, Malheiro Dias antecipa debates que só seriam plenamente desenvolvidos décadas depois, posicionando sua obra como um gesto radical de experimentação estética e política.

Essa “encenação” do feminino foi tão convincente que, por muito tempo, especulou-se sobre a verdadeira identidade da cronista. O

² O termo *cross-dressing* designa a prática de vestir-se com roupas associadas a outro gênero, gesto que questiona e reconfigura fronteiras culturais entre masculino e feminino. Em sentido figurado, falamos em *cross-dressing* literário para referir-se a estratégias textuais que operam uma travessia análoga: a assunção de vozes, estilos ou identidades alheias, que deslocam convenções e tensionam as noções de autoria, gênero literário e representação.

sucesso da Iracema ultrapassou os limites da ficção, e muitos leitores acreditaram que Iracema fosse uma mulher real. Entre os nomes mais cotados, figurava o da escritora Júlia Lopes de Almeida, presença marcante na imprensa da virada do século, atuante no cenário abolicionista e defensora de pautas progressistas. Júlia havia se consolidado como uma das vozes femininas mais influentes da Primeira República, publicando romances, crônicas e peças teatrais que abordavam temas como educação, direitos das mulheres, violência institucional e os dilemas da modernidade. Segundo Lopes *et al.* (2023, p. 129), “entre seus escritos, a presença de diálogos e monólogos satíricos alternadamente falados entre esposas e maridos é comum, também há críticas à sociedade burguesa da Belle Époque Brasileira, discursos feministas e abolicionistas”.

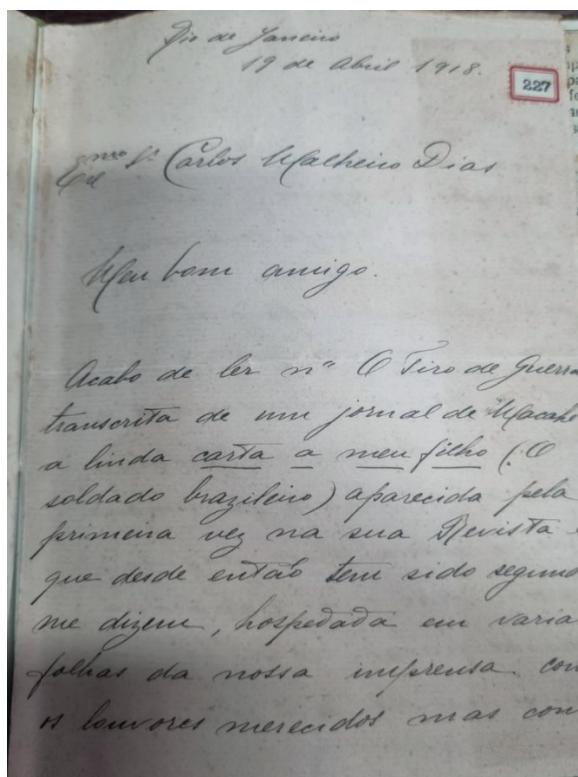
A revelação de que a voz por trás de Iracema era, na verdade, masculina, expõe a complexidade do jogo literário proposto por Malheiro Dias. Em uma carta datada de 19 de abril de 1918, a própria Júlia Lopes de Almeida solicita ao autor que esclareça o equívoco, em um tom que revela a cumplicidade e o reconhecimento da engenhosidade do artifício:

Meu bom amigo,

Acabo de ler n’*O Tiro de Guerra* transcrita de um jornal de Macaé a linda ‘Carta a meu filho’ (o soldado brasileiro) aparecida pela primeira vez na sua revista e que desde então tem sido segundo me dizem, hospedada em várias folhas da nossa imprensa com os louvores merecidos, mas com uma assinatura que lhe não compete. Imagino quantas vezes o meu amigo terá sorrido... rido mesmo ao ver a carta da sua colaboradora correr mundo firmada por nome alheio. Ficar-lhe-ei imensamente agradecida se declarar no próximo número da *Revista da Semana* que a autora desta página de prosa não é a signatária destas linhas. E se há mais tempo não lhe pedi esta declaração é porque sou talvez eu a única pessoa no Brasil a quem só agora conhece o prazer de admirar esse escrito

tão patriótico quanto encantador. Peço-lhe que transmita à admirável Iracema as minhas saudações e que acredite na alta e sempre viva admiração da sua colega e amiga muito grata (Almeida, 1918)³.

Figura 2 – Carta de Júlia Lopes.



Fonte: Espólio de Malheiro Dias – Acervo do Real Gabinete Português Literatura.

³O termo *cross-dressing* designa a prática de vestir-se com roupas associadas a outro gênero, gesto que questiona e reconfigura fronteiras culturais entre masculino e feminino. Em sentido figurado, falamos em *cross-dressing* literário para referir-se a estratégias textuais que operam uma travessia análoga: a assunção de vozes, estilos ou identidades alheias, que deslocam convenções e tensionam as noções de autoria, gênero literário e representação.

A escolha do nome “Iracema” por Carlos Malheiro Dias também constitui um gesto de profunda significação intertextual. Ao evocar a personagem criada por José de Alencar, o autor estabelece um diálogo com um dos mitos fundadores da identidade nacional brasileira. A Iracema de Alencar, a “virgem dos lábios de mel”, encarna a natureza virginal e sacrificial, cujo destino trágico, marcado pela morte após a união com o colonizador branco, simboliza a gênese dolorosa da nação mestiça. Mais do que mulher, ela é corpo simbólico, figura mítica: “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era tão doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado” (Alencar, 1997 [1965], p. 15).

Ao narrar o encontro amoroso (e fatal) entre Iracema e Martim, o colonizador português, Alencar constrói não apenas uma história de amor, mas uma alegoria da formação da identidade brasileira, baseada na mestiçagem e na conciliação entre natureza e civilização. O filho de Iracema e Martim, Moacir, é o “filho da dor”, metáfora pungente do nascimento da nação. Além disso, ao iniciar o romance pelo fim, com Martim carregando o filho após a morte de Iracema, Alencar imprime à narrativa um tom melancólico e elegíaco. A estrutura não se organiza em torno do suspense, mas da memória: o leitor não pergunta “o que vai acontecer?”, mas “como se chegou até aqui?”. Iracema precisa morrer para que o Brasil possa nascer, e sua morte torna-se o alicerce simbólico da pátria.

Paulo Franchetti, em sua leitura crítica, destaca a complexidade moral da personagem e os ritos que ela transgride:

Iracema comete várias faltas contra o seu lugar religioso e contra a religião da tribo: ela profana o bosque, para lá levando o estranheiro; profana o segredo da jurema, oferecendo o licor em situação não-prevista pelo ritual; profana o seu corpo de virgem con-

sagrada; e, por fim, comete a profanação máxima, ao oficiar os ritos sabendo-se impura e, portanto, proibida de o fazer. Embora Martim também seja culpado de profanação, pois violou as regras da hospitalidade, da forma como as coisas se passam no romance cabe a Iracema toda a responsabilidade pelos atos que levarão ao seu afastamento da tribo e à perseguição de Martim. [...] É Iracema que surge como culpada de infração à sua lei, duplamente: por oferecer a Martim o licor sagrado e por entregar se a ele, quando ele estava sob o efeito da droga e, portanto, sem condições de perceber a realidade do que acontecia, crendo viver apenas um sonho (Franchetti, 2006, p. 32).

Ainda que inscrita numa moldura sacrificial, Iracema é uma figura de grande densidade simbólica. Não é apenas um corpo passivo entregue ao destino: ela detém saberes ancestrais, conhece os ritos sagrados e toma decisões cruciais, entre elas, a de amar Martim e, ao fazê-lo, romper com sua comunidade. Seu amor implica perda: da função sagrada, do povo, da vida. Ao fim, Iracema morre, sozinha, em silêncio. Mas esse silêncio ecoa. A personagem permanece viva na memória literária como um emblema feminino ambivalente: símbolo de pureza e desejo, de origem e apagamento, de dom e ausência.

É justamente essa ambivalência que torna significativa a escolha de Malheiro Dias. Ao assumir o nome Iracema para assinar a coluna “Cartas de Mulher” na *Revista da Semana* – voltada ao público feminino urbano – o autor desloca a figura do campo alegórico para o espaço da crônica cotidiana. A Iracema de Malheiro Dias deixa de ser a virgem imolatória e se transforma numa mulher moderna, que escreve com desenvoltura sobre comportamento, relações, desejos e contradições de sua época. Trata-se de uma reinterpretação astuta, que reinscreve a personagem no presente e a utiliza como instrumento de provação e debate social.

A nova Iracema não fala por meio de narradores masculinos, mas assume a voz direta da primeira pessoa. Ainda que seja uma invenção de um autor homem, sua escrita sugere empatia, perspicácia e, sobretudo, agência, algo ainda raro na imprensa brasileira do início do século XX. Essa operação revela muito da sensibilidade literária de Malheiro Dias, um autor que, embora defensor de convicções políticas conservadoras, como o monarquismo e a oposição à República, demonstrava ousadia ao representar figuras femininas com autonomia e complexidade. Em suas obras ficcionais e pseudônimos, como no caso de Iracema, percebe-se um esforço de dar forma a vozes femininas que não se contentam com o lugar da docilidade ou do apagamento. Ao contrário, são vozes que questionam, aconselham, ironizam e se posicionam diante das normas sociais e morais de seu tempo.

A escolha do nome Iracema, nesse contexto, pode ser lida também como uma crítica implícita às idealizações românticas do feminino. A personagem indígena de Alencar era, afinal, símbolo de uma mulher que amava, sofria e desaparecia. Já a Iracema de Malheiro Dias permanece: escreve, interfere, aconselha, provoca. Se na ficção do século XIX a mulher era muitas vezes símbolo e não sujeito, mito e não voz, na escrita de Malheiro Dias, ainda que mediada por um jogo literário de pseudônimos, ela assume o centro da fala/escrita. Ao criar uma personagem feminina que escapava das normas esperadas para as mulheres da imprensa da época, e ao fazê-lo com linguagem refinada, irônica e franca, Malheiro Dias transforma a crônica em espaço de experimentação de uma subjetividade feminina inesperada.

Por tudo isso, a escolha do pseudônimo Iracema adquire contornos mais profundos: não se trata apenas de uma homenagem a um clássico da literatura brasileira, mas de uma atualização crítica do imaginário do feminino nacional. Entre a virgem mítica do século

XIX e a cronista audaciosa do início do XX, desenha-se uma linha de continuidade e ruptura. É justamente nessa transição – da mulher-símbolo à mulher-voz – que se inscreve grande parte da relevância literária, simbólica e política dessa personagem reinventada.

MARIA DO CÉU: A PAIXÃO COMO ALEGORIA DA DECADÊNCIA NACIONAL

Se a escolha do nome Iracema permitiu a Malheiro Dias atualizar criticamente um arquétipo feminino nacional, convertendo o símbolo silenciado em sujeito ativo de opinião, essa operação literária não foi isolada em sua obra. Em outro registro, menos irônico e mais trágico, ele continua a explorar figuras femininas como dispositivos narrativos capazes de condensar tensões sociais e políticas. É o que se vê em *Paixão de Maria do Céu* (1902), romance em que a protagonista, em vez de ocupar um espaço de fala pública como a cronista Iracema, corporifica a nação ferida, seduzida pelo estrangeiro e punida por sua deslealdade. Se Iracema aponta para uma possibilidade de reinvenção da mulher e da nação no espaço da modernidade, a jovem Maria do Céu encarna os perigos desse mesmo processo quando desvinculado da tradição. A mulher, em Malheiro Dias, é assim ao mesmo tempo linguagem e campo de batalha, espaço privilegiado para dramatizar a tensão entre fidelidade e ruptura, passado idealizado e presente em ruínas.

A obra de Carlos Malheiro Dias reflete uma profunda tensão entre tradição e modernidade, marcada por seu compromisso com ideais monárquicos e seu desencanto com os rumos da nação portuguesa, sobretudo diante do colapso simbólico que, para ele, a Proclamação da República representava. Convicto de que a monarquia era o alicerce moral e organizador da pátria, Dias via a modernidade política com desconfiança, associando-a à desordem institucional e ao esvaziamento dos valores que sustentavam a identidade nacional.

Essa perspectiva está fortemente presente em *Paixão de Maria do Céu*, romance ambientado no contexto das Invasões Napoleônicas e no momento simbólico da fuga da corte portuguesa para o Brasil. A cena do embarque da família real em Belém é descrita com um realismo carregado de ironia e desalento: o povo, passivo, assiste à partida dos seus soberanos como quem presencia o esvaziamento da própria história:

parecia o êxodo de um povo saltimbanco, aquele carregamento infindável de alfaias e troixas, entre o vaguear desatinado do povoéu, de tal maneira ao horror se aliava o grutesco e no pânico da tragédia se confundia a chacota da farsa. Sepúlveda caminhava sempre, envolto na capa, varando pelos tremedais e pelo vento. Os magotes de povo iam sucessivamente engrossando, empilhados no cais novo de António José Pereira, enchendo os conveses das embarcações, marinhandos pelos mastros das catraias. Dali, já todo o espetáculo se abrangia até a torre de Belém. Nas águas sujas e revoltas do Tejo baloiçavam as duas corvetas *Andorinha* e *Urania*, os brigues *Vingança* e *Voador*, aparelhando à chuva os brancos velames que a ventania ondeava, e as escunas *Lebre*, *Curiosa* e *Esperança*, cujas proas cochilavam à ressaca. Em frente à torre amontoavam-se as alterosas naus de alto bordo e as fragatas belicosas, de cavername cintado de canhões, donde rompiam e se espalhavam até longe, nas asas do vento, relinchos de cavalos espavoridos e mugidos ecoantes de gados. Como nos preparativos de uma batalha heroica, dalgum *Matapan* glorioso, na grande cena oscilante do Tejo ia uma azáfama e tumulto estrondeantes, sob o pesado céu de borrasca, em redor dos vinte vasos de guerra. Comboios de aceleradas lanchas conduziam cargas; todas as naus desfraldavam velas, despejavam panos das vergas ou embarcavam soldados; e de um cardume de navios mercantes chegava o burburinho das tripulações pressurosas e afadigadas (Dias, 1902, p. 126-127).

Para Malheiro Dias, esse episódio não é apenas um fato histórico, mas, antes, o prenúncio da ruptura do pacto entre povo e nação, entre passado e futuro. A imagem da monarquia em retirada, abandonando a pátria à sua sorte, funciona como metáfora da decadência moral e política que, na sua visão, contaminaria Portugal nas décadas seguintes.

É nesse cenário de fratura simbólica que emerge Maria do Céu, figura que encarna, de forma pungente, os efeitos da dissolução dos valores tradicionais. Formada sob os preceitos da honra, da lealdade familiar e do amor à pátria, a jovem é arrastada por uma paixão estrangeira que a desvia de suas raízes e a precipita na ruína. Seu envolvimento com De Marmont, oficial francês que a seduz com promessas de amor e a convence a abandonar tudo para segui-lo, culmina em fuga e abandono em Paris, dramatizando não apenas uma queda individual, mas uma alegoria da própria nação: seduzida pelo que lhe é alheio, desorientada por modelos culturais e políticos exógenos, e vulnerável à erosão de seus fundamentos identitários:

a ideia de fugir, de que estava impregnada a carta de De Marmont, entrou no espírito de Maria do Céu como uma tentação. E o pensamento de que bastava abrir a portinha da betesga á meia noite, como uma porta encantada, para entrar nesse sonho de fadas, fazia-lhe bater muito apressado o coração. Nunca mais D. Joana a olharia como uma pecadora, e nunca mais, diante delia, na face branca, ergueria as pálpebras do seu olhar de ameaça (Dias, 1902, p. 299).

Além da paixão fulminante por De Marmont, a sensação de abandono é um grande motor para a decisão de Maria do Céu, que ao longo do romance vê-se isolada em Lisboa, esquecida pelo pai, e sem nenhum futuro feliz no horizonte:

mas desde a chegada a Lisboa, o próprio pai parecia abandoná-la e esquecê-la, absorvido na sua tarefa de conspirador, com dias inteiros de concentração e silêncio em que não se lhe descerravam os lábios. E esse gesto distraído de repulsa, com que a afastara antes de sair, caíra no coração de Maria do Céu como um cutelo. Tanta injustiça magoava a sua alma aflita e caprichosa, habituada ao amor e à carícia. Essas cóleras conflagradas contra ela eram uma dolorosa surpresa para o seu coração. Só a Genoveva a amava ainda. Mas só ela não bastava para a reter e salvar. Ao lado da sua velhice, uma mocidade lhe estendia os braços engrinaldados de flores. E já que a não queriam e tão injustamente a abandonavam, iria nesses braços para muito longe, para aquele país de heróis e de batalhas... (Dias, 1902, p. 300-301).

O retorno de Maria do Céu a Portugal, nos instantes finais do romance, carrega uma ambiguidade simbólica profunda. Enfraquecida, emagrecida e emocionalmente esvaziada após sua fuga para Paris e os longos dias de exílio moral, ela regressa não como figura heroica, mas como sombra do que foi – marcada pela paixão que a derrubou e pelo peso da culpa que a acompanha. No entanto, ao cruzar o limiar da casa paterna, é recebida com doçura pelas mulheres que ali permanecem, num gesto silencioso, mas carregado de significado. A pátria, figurada nesse espaço doméstico e nas mãos femininas que se estendem para acolhê-la, não responde com punição, mas com cuidado. Esse acolhimento sutil, longe de apagar a dor, inscreve-se como possibilidade de reconciliação: não com o passado idealizado, mas com uma memória ferida que encontra abrigo.

O gesto metaforiza uma ideia de nação que, apesar da traição, do abandono e da queda, ainda oferece abrigo e perdão. Nesse reencontro entre o corpo ferido da filha e o seio da “casa-mãe”, o romance insinua que o pertencimento à terra natal resiste à falha e que, mesmo desgastado, o elo simbólico entre mulher e pátria permanece capaz de sustentar uma reconciliação. O retorno de Maria do Céu é, assim,

menos uma restauração do que uma aceitação: não há redenção plena, mas há o abrigo; não há glória, mas há colo:

(a)s criadas ampararam Maria do Céu; ergueram as candeias para alumiar o corredor. Foi preciso enxotar os cães que a perseguiam e lhe embaraçavam os passos, reconhecendo a dona. E o lacrimoso cortejo deslisou com soluços e ais até a câmara de Maria do Céu, onde ardia a lamparina no santuário, e rescendiam as roupas a alfazema. As criadas correram a buscar luzes. Só então Maria do Céu apareceu em toda a sua decadência, como uma velhinha que tivesse envelhecido na juventude. Mal podia suster-se em pé. Nos seus olhos havia como que uma névoa que a deixava olhar para as luzes sem que as pálpebras tremessem; e as suas mãos pareciam entorpecidas, como se as tivessem exposto a uma geada (Dias, 1902, p. 378-379).

A punição final, a cegueira, não é, portanto, apenas uma escolha estética melodramática, mas uma afirmação simbólica: o corpo feminino, ao trair a pátria, é marcado para sempre. A pátria castiga, mas também acolhe; exige penitência, mas mantém aberta a possibilidade da redenção, desde que haja retorno à ordem:

impassíveis, os olhos de Maria do Céu fixavam-se na janela. Depois, voltaram-se para o lado de onde vinha a voz da ama e por sua vez poisaram nela, límpidos e imóveis. Parecia assombrada. Lentamente, com receoso vagar, retirou o braço de sob a roupa, tateou sobre os lençóis até encontrar a Genoveva. Mas a esse contacto, todo o seu corpo estremeceu violentamente, e um grito rouco, de terror e de angústia, saiu-lhe da boca como um estalar de coração. – Nossa Senhora! Eu não vejo! Eu estou cega, Genoveva! O sol iluminava-a toda. Mas em castigo de a ter deixado, nunca mais os seus olhos veriam a linda terra de Portugal (Dias, 1902, p. 384-385).

A trajetória de Maria do Céu, marcada pela sedução, queda, exílio e retorno, configura-se como uma narrativa profundamente alegórica da relação entre o sujeito feminino e a pátria em crise. Ao mesmo tempo em que dramatiza o impacto da influência estrangeira sobre os valores tradicionais, o romance insinua que o vínculo com a terra natal, ainda que ferido, permanece ativo, capaz de oferecer abrigo, mesmo que de não redenção. A cegueira final, longe de ser apenas punição melodramática, funciona como inscrição simbólica da transgressão: o corpo feminino que ousa romper com os limites impostos é marcado, mas não apagado. O gesto de acolhimento, silencioso e feminino, tensiona a lógica patriarcal da punição e propõe uma alternativa de reconciliação pela via do afeto e da memória. Assim, Maria do Céu não retorna para restaurar a ordem, mas para habitar suas ruínas, e é nesse espaço de fragilidade que o romance encontra sua potência crítica.

CONCLUSÃO

Em um exercício comparatista, observamos que tanto *Paixão de Maria do Céu*, de Carlos Malheiro Dias, quanto *Iracema*, de José de Alencar, oferecem representações femininas profundamente marcadas pelo sofrimento e pela paixão destrutiva, funcionando como alegorias das transformações e rupturas nacionais em seus respectivos contextos históricos. Em ambas as narrativas, a mulher é apresentada como figura liminar, atravessada por forças masculinas e estrangeiras que a conduzem à morte ou à dissolução simbólica. Maria do Céu se apaixona por um coronel francês, De Marmont, durante as Invasões Napoleônicas, movimento que, na lógica do romance, é lido como um gesto de traição não apenas ao pai, D. António Sepúlveda, figura do fidalgo virtuoso, mas à própria pátria em colapso. Iracema, por sua vez, ao se entregar a Martim, colonizador português, rompe com seu papel de guardiã mítica da tribo tabajara e se

vê exilada, enfraquecida, morta, tendo antes gerado Moacir, o filho mestiço, símbolo da nova raça brasileira.

Ambas, Iracema e Maria do Céu, vivem o amor como tragédia, e seus sofrimentos não se limitam ao plano individual: são dramatizações do sacrifício necessário à emergência de novos paradigmas históricos. Iracema encarna o corpo originário da nação mestiça; sua dor funda simbolicamente o Brasil, num gesto de entrega que concilia o indígena e o europeu sob o signo da perda. Maria do Céu, por outro lado, representa o corpo em ruínas da aristocracia portuguesa; sua paixão, marcada pela desilusão e pelo abandono, expõe o colapso moral de uma elite incapaz de resistir à invasão estrangeira e ao caos político. Em ambas, o feminino é convocado como superfície simbólica sobre a qual se inscrevem os dilemas da modernidade e os impasses da identidade nacional.

Nessa perspectiva, o corpo feminino torna-se território de disputa simbólica. Em *Iracema*, celebra-se uma gênese nacional idealizada, ainda que trágica; em *Paixão de Maria do Céu*, assiste-se ao esfacelamento de um ideal aristocrático, cuja redenção só se vislumbra por meio do sofrimento e da expiação. Ambas são figuras liminares, entre eras, entre mundos, entre sistemas de valor, e revelam como a literatura pode inscrever o feminino como eixo de transformação histórica e cultural. A paixão, em ambas, não redime: destrói. A morte não é apenas desfecho narrativo, mas gesto simbólico que autoriza o prosseguimento da história, seja a da fundação do Brasil, marcada pela dor originária de Iracema, seja a da resistência e derrocada de Portugal, encenada pela decadência de Maria do Céu.

Ao recorrer ao feminino como suporte simbólico, os romances revelam uma estratégia literária recorrente: a inscrição do corpo da mulher como espaço de dramatização das crises e transições coletivas. Iracema, como corpo inaugural, representa uma gênese conciliatória sob o signo da perda; Maria do Céu, como corpo em ruínas,

encarna o colapso de um ideal aristocrático e a necessidade de expiação. Em ambos os casos, o feminino é convocado como espelho de projetos nacionais, ora em construção, ora em dissolução, e como veículo de uma pedagogia moral e política que tensiona os limites entre desejo e dever, entre liberdade e punição.

Esse olhar para a mulher como figura-síntese da pátria revela a sofisticação com que Malheiro Dias constrói seus romances. Sua literatura não se limita à reconstituição histórica ou à crítica do presente, mas funciona como espaço de elaboração simbólica de um projeto de nação. Um projeto que rejeita a ruptura republicana, resiste à modernização acelerada e insiste na permanência de uma ordem hierárquica baseada na memória, na fidelidade e no sacrifício. Ao mesmo tempo em que oferece personagens femininas complexas, Malheiro Dias nunca abandona a lógica conservadora que as define: suas mulheres podem errar, falar, desejar, mas precisam, ao final, aprender o peso da desobediência. Assim, sua obra articula uma visão de mundo em que política, literatura e gênero se fundem numa crítica densa à modernidade e à perda de uma ideia de pátria que, para ele, morria junto com a monarquia.

A escrita de Carlos Malheiro Dias revela a complexidade de um autor capaz de conduzir, com precisão quase cruel, o drama e o castigo de Maria do Céu, personagem que retorna à pátria fragilizada, marcada pelo sofrimento e pela culpa. Ao mesmo tempo, esse mesmo autor demonstra impressionante liberdade criativa ao imaginar, na figura de Iracema da *Revista da Semana*, uma mulher que rompe com os códigos tradicionais, cosmopolita, espirituosa e muito à frente de seu tempo. Ao reutilizar o nome consagrado por José de Alencar, Malheiro Dias estabelece um diálogo sutil, mas provocador, com a tradição literária brasileira. A Iracema de Alencar, embora não seja um corpo totalmente passivo, afinal, é ela quem enfeitiça Martim ao oferecer-lhe a beberagem, termina morta, vítima do en-

contro entre mundos irreconciliáveis. Já a Iracema de Malheiro Dias sobrevive, escreve, opina e desafia.

Essa reinvenção aponta para uma tensão central em sua obra: a de um autor profundamente inventivo, dono de um olhar agudo sobre os costumes e as transformações de seu tempo, mas que, paradoxalmente, permanece atado a ideias conservadoras, como a defesa da monarquia e de uma ordem moral já em processo de esgotamento. Nesse contraste entre rigidez e ousadia, entre norma e subversão, reside talvez o maior traço da genialidade de Malheiro Dias: sua capacidade de operar entre dois mundos, ora afirmado, ora minando os pilares que sustentavam o seu tempo, e, ao fazê-lo, inscrever no feminino não apenas a dor da história, mas também a possibilidade de sua reinvenção.

RECEBIDO: 18/09/2025

APROVADO: 08/10/2025

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1997 (1965).
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. (*Correspondência*). Destinatário: Carlos Malheiro Dias. Rio de Janeiro, 19 abr. 1918. 1 carta.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- CASTRO, Andreia Alves Monteiro de; FERREIRA, Nicole Christine Costa. Que delícia de nação! A comunidade imaginada por Carlos Malheiro Dias no final do Oitocentos. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 34, n. 50, p. 193-216, jul./dez. 2023.
- CHORÃO, João Bigotte. *Carlos Malheiro Dias na ficção e na história*. Instituto de Cultura e língua Portuguesa, Lisboa, 1992.
- DIAS, Carlos Malheiro. *Paixão de Maria do Céu*. Lisboa: A Editora, 1902.
- FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *Iracema: Lenda do Ceará*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 32.

GIDDENS, Anthony. *Theory of Structuration – A critical appreciation*. London: Routledge, 1991.

LOPES, Julia de Souza; GONÇALVES, Leandro Estevam; MELO, Letícia dos Montes; FACHIN, Phablo Roberto Marchis. Para um estudo da escrita feminina além do cânone: Teresa Margarida da Silva e Orta, Carmen Dolores e Julia Lopes de Almeida. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 12, n. 3, p. 198-218, set./dez. 2023. DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v12i3.1003>. Acesso em: 27 jul. 2025.

REVISTA da Semana 18 jul. 1925, Ano XXVI, n. 30. Rio de Janeiro: Editora Americana.

REVISTA da Semana 21 out. 1919, Ano XVIII, n. 50. Rio de Janeiro: Editora Americana.

MINICURRÍCULO

MARIANNA PAIS CARVALHO DA SILVA é Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Graduanda Inglês/Literatura pela mesma instituição. Bolsista do Real Gabinete Português de Leitura.

ANDREIA ALVES MONTEIRO DE CASTRO é Professora Adjunta de Literatura Portuguesa e de Literatura Africanas de Língua Portuguesa da UERJ. Colíder do grupo Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras (UERJ/ Real Gabinete Português de Leitura). Bolsista Prociênciia (UERJ), JCNE (FAPERJ) e PNAP(FBN).