

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS  
DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL (DINTER)

MÚLTIPLAS FACES FEMININAS DA TESSITURA  
LITERÁRIA DE INÊS SABINO

SINÉIA MAIA TELES SILVEIRA

PORTO ALEGRE (RS)  
2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS  
DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL (DINTER)

SINÉIA MAIA TELES SILVEIRA

MÚLTIPLAS FACES FEMININAS DA TESSITURA  
LITERÁRIA DE INÊS SABINO

PORTO ALEGRE (RS)

2014

SINÉIA MAIA TELES SILVEIRA

MÚLTIPLAS FACES FEMININAS DA TESSITURA  
LITERÁRIA DE INÊS SABINO

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul em Convênio com a Universidade do Estado da Bahia – Doutorado Interinstitucional (DINTER).

Orientador (a): ANTÔNIO CARLOS HOHLFELDT

Porto Alegre (RS)

2014

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação ( CIP )

S587m Silveira, Sinéia Maia Teles

Múltiplas faces femininas da tessitura literária de Inês Sabino /  
Sinéia Maia Teles Silveira. - Porto Alegre, 2014.  
242 f.

Tese (Doutorado em Teorias da Literatura) – Faculdade de  
Letras, PUCRS em convênio com a Universidade do Estado da  
Bahia (UNEB) através do Programa de Doutorado Interinstitucional  
(Dinter).

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Hohlfeldt.

1. Literatura Brasileira - História e Crítica. 2. Sabino, Inês - Crítica e  
Interpretação. 3. Mulheres na Literatura. I. Hohlfeldt, Antônio Carlos.  
II. Título.

CDD 869.909

Ficha Catalográfica elaborada por  
Vanessa Pinent  
CRB 10/1297

SINÉIA MAIA TELES SILVEIRA

MÚLTIPLAS FACES FEMININAS DA TESSITURA  
LITERÁRIA DE INÊS SABINO

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul em Convênio com a Universidade do Estado da Bahia – Doutorado Interinstitucional (DINTER).

Aprovada em 20 de agosto de 2014

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Antônio Carlos Hohlfeldt – PUCRS

Profa. Dra. Eliane Terezinha do Amaral Campello – UCPEL

Profa. Dra. Zahidé Lupinacci Muzart – UFSC

Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini – PUCRS

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena - PUCRS

## **DEDICO A**

Deus, toda honra, toda glória e todo o louvor!

Hamilton, esposo, amigo e cúmplice nessa jornada acadêmica. Quem primeiro acreditou e investiu no meu sonho de estudar e, pacientemente, foi meu interlocutor na angustiosa caminhada em minhas inquietações. Amo-te, incondicionalmente!

Lita (*in memoriam*), mulher batalhadora, mãe incansável na luta por nos ver estudar e crescer, meu exemplo feminino de fé, coragem, determinação e superação.

## AGRADECIMENTOS

Agradecer é reconhecer que não chegaríamos até a etapa final sem o incentivo e a cooperação de pessoas dispostas e solidárias na doação de tempo, conhecimento, afeto e paciência na construção desta tese. Cada uma, de um modo singular, deu sua contribuição e merece toda nossa gratidão:

Hamilton, doce e terna presença em cada etapa deste percurso, olhos atentos, mãos estendidas e um coração inundado de amor e orgulho por cada pequena conquista, desafiando-me a superar meus limites e incertezas. Sem você, com certeza, a jornada seria infinitamente mais árdua e longa!

Antônio Carlos Hohlfeldt, um exemplo de profissional ético, responsável, comprometido com o ato de educar e um exemplo a ser seguido, que nos guiou no árduo, mas prazeroso percurso da pesquisa acadêmica, com observações oportunas e problematizações que nos levaram ao encontro da resposta. Ressaltamos que seu perfeccionismo, apoio e desafios foram cruciais para a culminância de um trabalho que é nosso!

Débora e Yasmin, filhas amadas, que souberam compreender minhas longas ausências (só em Porto Alegre, nove longos meses, literalmente uma gravidez e um parto!) e me dar o suporte emocional necessário para ultrapassar essas questões temporais e afetivas.

Meu pai, Carlos Teles, meus irmãos Carlos, Sônia, Sinízia, Suseny, Carlos Filho e Cíntia, pelas orações constantes e apoio.

Aos professores Drs. Antônio Carlos Hohlfeldt, Maria Tereza Amodeo, Paulo Ricardo Kralik, Ricardo Barberena e Vera Aguiar, pelas profícuas discussões e contribuições teóricas, durante a ministração das disciplinas.

Jorge de Souza Araújo e Zahidé Muzart, pesquisadores que, num circuito amigo, possibilitaram-nos o encontro com nosso objeto de investigação: Jorge, pelo nosso primeiro contato com a biografia de Inês Sabino, momento crucial para o trabalho; Zahidé, pela generosa doação de uma cópia de **Contos e lapidações**, de Inês Sabino.

Colegas do Dinter, por caminhararmos, como aconselhava LÍlian Almeida, sempre de mãos dadas, trocando experiências e nos fortalecendo mutuamente. Em especial, Carla de Quadros, Deije Moura, Patrícia Ribeiro e Sally Inkpin, que moraram conosco em Porto Alegre, compartilhando angústias, alegrias e conquistas. Rico aprendizado de tolerância, desprendimento e amizade. Agnaldo Pedro Filho, pela ajuda nas traduções.

Carla de Quadros e Sônia Xavier, pela partilha de saberes, incentivo, sempre dispostas à escuta, à troca de experiências, à cumplicidade acadêmica e amizade incondicional.

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e Universidade do Estado da Bahia (UNEB), pela concessão das bolsas de estudos (PAC e CAPES); Campus V, pela nossa liberação das atividades acadêmicas.

Maria da Glória Corrêa di Fanti e Márcia Rios, coordenadoras do programa, pelo esforço despendido para concretização deste Doutorado Interinstitucional (Dinter).

Colegas e amigos do Campus V que conosco vivenciam a doce e árdua tarefa de educar e pela partilha de conhecimentos e experiências acadêmicas. Especialmente àqueles que, ao longo desses anos unebianos, souberam arder infinito em nosso coração.

Membros da banca de qualificação e defesa, professores Drs. Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS), Eliane Terezinha do Amaral Campello (UCPEL), Zahidé Lupinacci Muzart (UFSC), Paulo Ricardo Kralik (PUCRS), Ricardo Barberena (PUCRS) e Antônio Carlos Hohlfeldt, (PUCRS), por partilharem conosco de um momento que não se traduziu num ritual interrogativo, mas numa gratificante interlocução que frutificou contribuições e enriqueceram nossa pesquisa.

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), por nos acolher, durante o período de estágio, oportunizando-nos gratificantes experiências acadêmicas.

A TODOS, nosso terno e eterno reconhecimento!

Por que razão a mulher não poderá ser conhecida pela pena de outra mulher, estudando em si, a psychologia alheia?

[...] Eu quero ressuscitar, no presente, as mulheres do passado que jazem obscuras, devendo ellas encher-nos de desvanecimento, por ver que bem raramente na humanidade, se encontrará tanta aptidão cívica presa aos fastos da historia.

Faço, outrossim, salientar as que mais sobressahiram nas letras, a fim de que se conheça que houve alguém que amou a arte e viveu pelo talento, tirando-as, como as outras, da barbaria do esquecimento, para fazel-as surgir, como merecem, à tona da celebridade.

A mulher não deve viver somente pelas virtudes, nem pelas graças: ella deve, necessita, agir pela intelligência, de acordo com os seus deveres Moraes e cívicos.

[...] Para mim, apenas a recompensa moral que se deve dar à mulher que estuda e trabalha, mas que necessita de apoio, aplaudindo-se a minha idéa (SABINO, 1899, p. VIII-X).

## RESUMO

Este trabalho incursiona pela prosa de Inês Sabino, numa dupla perspectiva, literária e de gênero. O *corpus* consta dos volumes **Contos e lapidações** (1891) e **Lutas do coração** ([1898] 1999). O texto discute o processo de tessitura identitária da autora, reconhecendo-a como uma *ex-cêntrica* do século XIX. A preocupação central deste estudo é a análise dos recursos retóricos que cooperam para o avanço da prosa sabiniana a um patamar literário mais refinado, tais como a figura do narrador, o autor *implícito*, o uso de *metatextualidades*, de *metaficções* e da conversa com o leitor, além de elementos que permitem arrolar sua produção como um exemplo do *Bildungsroman* feminino (PINTO, 1990). A análise ratifica a hipótese formulada, revelando, na tessitura narrativa, os mecanismos pelos quais a autora, mantendo-se aparentemente fiel ao modelo de romance masculino da época, rompe, contudo, com o mesmo, abrindo espaços para a reflexão a respeito da autonomia da personagem feminina em sua sociedade, o que caracteriza o *Bildungsroman* feminino.

Palavras-chave: Inês Sabino. *Bildungsroman* feminino. Narrador. Autor *implícito*. *Metatextualidade*. *Metaficção*.

## ABSTRACT

This paper is about Inês Sabino's prose from the literary and gender's perspective. The *corpus* is composed by the books **Contos e lapidações** (1891) and **Lutas do coração** ([1898] 1999). The text discusses the author's process of identity construction, recognizing her as an ex-eccentric from the XIX century. The main purpose of this study is the analysis of the rhetoric's resources that cooperate to lead Sabino's prose to a more refined literary level, as the narrator, the *implicit* author, the use of *metatextualities*, *metafictions* and dialogues with the reader. She also uses elements that categorize her production as an example of woman's *Bildungsroman* (PINTO, 1990). The analysis ratifies the formulated hypothesis, revealing, in the narrative construction, how the author breaks with the model of masculine romance from that age and initiates a reflection about the autonomy of woman's character in her society, what is called the women's *Bildungsroman*.

Keywords: Inês Sabino. Women's *Bildungsroman*, Narrator. *Implicit* Author. *Metatextuality*. *Metafiction*.

## RESUMÉ

Ce travail analyse la prose d'Inês Sabino, dans une double perspective, littéraire et de genre. Le *corpus* se compose des volumes *Contos e lapidações* (1891) [Contes et lapidations, en français] et *Lutas do Coração* ([1898] 1999) [Luttes du Cœur, en français]. Le texte discute le processus de composition identitaire de l'auteur, en la reconnaissant comme une ex-centrique du XIX<sup>e</sup> siècle. La préoccupation centrale de cette étude est l'analyse des ressources rhétoriques qui coopèrent pour l'avancée de la prose sabinienne à un niveau littéraire plus raffiné, tels la figure du narrateur, l'auteur *implicite*, l'usage de *métatextualités*, de *métafictions* et la conversation avec le lecteur, au-delà des éléments qui permettent de placer sa production comme un exemple du *Bildungsroman* féminin (PINT, 1990). L'analyse renforce l'hypothèse formulée en dévoilant, dans la composition narrative, les mécanismes par lesquels l'auteur, tout en étant apparemment fidèle au modèle de roman masculin de l'époque, rompt cependant, avec le même, en laissant de la place à la réflexion à propos de l'autonomie du personnage féminin dans sa société, ce qui caractérise le *Bildungsroman* féminin.

Mots-clés : Inês Sabino. *Bildungsroman* féminin. Narrateur. Auteur *implicite*. *Métatextualité*. *Métafiction*.

# SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	12
<b>2</b>	<b>INÊS SABINO: UMA EX-CÊNTRICA DO SÉCULO XIX</b>	20
2.1	A RECEPÇÃO CRÍTICA DE OBRAS DE AUTORIA FEMININA	21
2.2	TEXTO EM BRICOLAGEM: IMAGENS MULTIFACETADAS DE INÊS SABINO	30
2.3	SUBJETIVAS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE INÊS SABINO	46
<b>3</b>	<b>ARTIFÍCIOS NARRATIVOS NA PROSA SABINIANA</b>	56
3.1	AUTOR, LEITOR E NARRADOR: UMA TRÍADE <i>INTRINCADA</i>	57
3.2	<i>METATEXTUALIDADE</i> , <i>METAFICÇÃO</i> E DIALOGICIDADE COMO RECURSOS RETÓRICOS MEDIADORES DA RELAÇÃO AUTOR - OBRA – LEITOR	67
<b>3.2.1</b>	<b><i>Metatextualidade</i> como tática de convencimento</b>	71
<b>3.2.2</b>	<b><i>Metaficção</i> como pista do labor ficcional</b>	75
<b>3.2.3</b>	<b>Narradores seduzindo leitores</b>	79
<b>4</b>	<b>CONTOS E LAPIDAÇÕES: UMA INCURSÃO</b>	92
4.1	NARRATIVAS DE ENCAIXE EM “O DIA DE ANO BOM”	99
4.2	“À LUZ DA RIBALTA”: A EXPERIÊNCIA FEMININA EM CENA	103
4.3	“MARIANITA”: UMA TRAMA COM POUCOS FIOS	105
4.4	“ANGELITA”: PRIMEIROS PASSOS RUMO A UMA TRAJETÓRIA DE FORMAÇÃO	110
<b>5</b>	<b>ABRE-ALAS PARA UM PROSEAR REALISTA</b>	113
5.1	“FRAGMENTO DE UM ROMANCE INÉDITO” E <b>LUTAS DO CORAÇÃO</b> : UM DIÁLOGO METAFICCIONAL NUMA PROSA REALISTA	113
5.2	DISCURSO METATEXTUAL: ARTIMANHA PARA DEFESA DA EMANCIPAÇÃO FEMININA	120
<b>6</b>	<b>LUTAS DO CORAÇÃO: UM <i>BILDUNGSROMAN</i> DE SAIAS</b>	126
6.1	UMA TRAMA <i>INTRINCADA</i>	127
6.2	<i>BILDUNGSROMAN</i> : O QUE DIZ A TEORIA	137
6.3	<i>BILDUNGSROMAN</i> FEMININO: A EXPERIÊNCIA FEMININA EM CENA	143
6.4	MA(TILDE) E ANGEL(INA): VISÃO MANIQUEÍSTA DO FEMININO	150
6.5	OFÉLIA: <i>BILDUNGSROMAN</i> FEMININO NUMA PROTAGONISTA EM <i>PALIMPSESTO</i>	164
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	180

<b>REFERÊNCIAS</b>	187
<b>ANEXO A: CAPA E PREFÁCIO E ÍNDICE DE CONTOS E LAPIDAÇÕES</b>	199
<b>ANEXO B: CONTO “À LUZ DA RIBALTA”</b>	204
<b>ANEXO C: CONTO “O DIA DE ANNO BOM”</b>	211
<b>ANEXO D: CONTO “MARIANITA”</b>	219
<b>ANEXO E: CONTO “ANGELITA”</b>	228
<b>ANEXO F: “FRAGMENTO DE UM ROMANCE INÉDITO”</b>	236

# 1 INTRODUÇÃO

A docência sempre nos instigou a pensar sobre a condição feminina, principalmente quando começamos a atuar no ensino superior, tendo que lidar com todas as demandas sociais, políticas e culturais intimamente associadas à educação. Ensinando as disciplinas de Prática Pedagógica I, II, III e IV e Estágio Supervisionado de Língua e Literaturas, na Universidade do Estado da Bahia, convivemos com um universo de vozes, formas de agir e de pensar, não só dos nossos alunos-estagiários, mas também dos educandos que com eles contracenam, quando passam a estagiar, nas escolas de primeiro e segundo graus, e precisam saber gerenciar os conflitos que surgem em classe, principalmente aqueles decorrentes das diferenças de gênero.

Como professores formadores, a todo o momento, necessitamos orientar nossos estagiários a intermediar essas relações que se firmam no contexto escolar, aproveitando esse espaço para desmistificar valores, posicionamentos e atitudes equivocados, dirimindo embates, de modo a quebrar paradigmas e cooperar para que as novas gerações superem a visão estereotipada da condição feminina.

Imbuídas desse desejo, passamos a discutir a questão de gênero, no espaço acadêmico, apesar de o currículo não apresentar componentes específicos que contemplassem esse tema. Com esse intuito, ofertamos cursos de extensão, minicursos e palestras. Também promovemos debates sobre o tema, nas campanhas ativistas, voltados para discutir e combater a violência contra as mulheres. Inserimo-nos, enfim, em um grupo de pesquisa (NECLIF - Núcleo de estudos da cultura e da literatura feminina) sobre gênero e literatura, na Universidade Federal da Bahia, bem como passamos a incentivar e a orientar a efetivação de projetos de estágios que considerassem tal área de conhecimento.

Entendemos que esse engajamento é crucial para a superação de imagens preconcebidas em relação à mulher, algo que tem suas raízes desde o Brasil colônia, quando a ideologia patriarcal propalava um discurso de legitimação da dominação masculina. Esse pensamento equivocado acabou sendo institucionalizado, assegurado pela legislação brasileira, ratificado pela religião e efetivado, principalmente, no espaço doméstico.

Essas ações em que nos envolvemos, na nossa trajetória acadêmica, motivou-nos a estudar o assunto e frutificou, em nós, o desejo de desenvolver pesquisas questionadoras acerca da situação feminina. Isso culminou com o anseio de fazer um Doutorado que interligasse as duas áreas do saber que nos encantam: literatura e gênero.

Esse percurso, rumo a um doutorado, começou em 2010. Naquele ano, o processo de busca por uma temática, um *corpus*, uma linha teórica, enfim, pelo delineamento do projeto, foi assinalado por muitas leituras, investigação sistemática e dúvidas. Sabíamos, de antemão, que nosso desejo era trabalhar com literatura produzida por mulheres, mas não tínhamos ainda escolhido um nome. Até que encontramos um livro crucial para o encontro com a resposta: **Floração de imaginários: O romance baiano no Século XX** (2008), do baiano Jorge de Souza Araújo, professor, escritor e crítico literário.

Mergulhamos nesse amplo painel, apresentado por Jorge Araújo, recheado de escritores e obras baianas. Foi assim que nos deparamos com algumas escritoras e nosso olhar se voltou, de modo mais especial, para Inês Sabino Pinho Maia, sua trajetória de vida e escrita, em um século (XIX) balizado pelas hierarquias de gênero. Inicialmente, intentamos utilizar como *corpus* dois dos seus livros: **Mulheres ilustres do Brasil** ([1899]1996), de biografias femininas, e o romance **Lutas do coração** ([1898], 1999), centrando-nos numa perspectiva feminista.

Percorremos os caminhos inerentes a uma pesquisa desse tipo. Para tanto, investigamos a existência de outros estudos sobre o tema. Observamos o predomínio do gênero biográfico, uns poucos artigos e a tese de doutorado **Tramas femininas na imprensa do século XIX: As tessituras de Inês Sabino e Délia**, de Maria da Conceição P. Araújo (2008), sobre a produção jornalística de Inês Sabino, a partir do conceito de *rede*. Susan Quinlan, em “Inês Sabino e as personagens femininas na Belle Époque” (1998), sinalizou um estudo de Norma Telles sobre a produção literária de Sabino, mas isso não se confirmou, pois a pesquisa é sobre Délia, outra escritora do século XIX. Posteriormente, chegamos à Editora Mulheres e à pesquisadora Zahidé Muzart, que gentilmente nos encaminhou uma cópia do livro **Contos e lapidações** (1891), de Inês Sabino, algo que ampliou e enriqueceu significativamente o nosso estudo.

Com base na investigação feita, verificamos que ainda havia muito a se estudar sobre a produção literária de Inês Sabino, o que referendou nosso interesse inicial. Assim, finalmente, conseguimos dar corpo ao nosso projeto, que se debruçou sobre aquele livro de contos e um romance, **Lutas do coração** ([1898] 1999), intentando averiguar como se dá a representação feminina e o fazer literário de Inês Sabino, nessas obras. Situamos nossa investigação no campo da Teoria Literária e do Feminismo, numa abordagem que atendeu a essas duas facetas

da produção da autora: contemplamos a perspectiva de gênero, sem desconsiderarmos seu teor literário.

Ressaltamos que a seleção dessas obras não foi aleatória, já que priorizamos a prosa literária sabiniana justamente por evidenciar uma relação mais estreita com a vida e as representações sobre a mulher, naquele contexto oitocentista, o que cooperou para subsidiar os objetivos traçados. Balizamos nossa escolha numa produção literária feminina porque sabemos que, durante muito tempo, a tradição literária tentou silenciar as mulheres, mas elas não se coadunaram nem permitiram que prosperasse esse intento.

Nesse contexto, apesar de condições socioculturais adversas, muitas mulheres atrevem-se a dizer a sua voz, buscando desconstruir a homogeneidade identitária feminina propagada em boa parte do discurso literário brasileiro. Como algumas dessas várias mulheres daquela época, o fez Inês Sabino, numa ruptura triplamente qualificada: por ser mulher, por ser mulher que escreveu literatura e, principalmente, por ser mulher que publicou obras, em um contexto bem androcêntrico.

É justamente na tentativa de entender essa problemática que o presente estudo buscou verificar se Inês Sabino se apropriou do espaço literário para produzir uma literatura de formação, caracterizada por uma função didática e revestida de intenção pedagógica, enfatizando o desenvolvimento interior de personagens femininas que, em contato com o mundo exterior, aprendem a ser mulheres não conformadas a um constructo social prévio, em consonância com os padrões oitocentistas.

A hipótese levantada é que, em sua narrativa, Sabino inseriu recursos retóricos como a *metanarratividade*, a *metaficção* e o diálogo com o leitor, os quais cooperaram para quebrar a linearidade da narrativa, instalando o leitor no centro da mesma. Ela burlou a ordem estabelecida, criando estratégias para entrar no mundo literário predominantemente masculino, objetivando relativizar estereótipos em relação à condição feminina. Deste modo, contribuiu para um repensar do papel feminino na sociedade da época, a partir de uma literatura que amplia a tradição do *Bildungsroman* alemão, transformando-o em um *Bildungsroman* feminino, nomenclatura empregada por Cristina Ferreira Pinto (1990) para designar uma tradição iniciada com o **Wilhelm Meisters Lehrhäre**, de Goethe, cuja publicação ocorreu entre os anos de 1794 e 1796, na Alemanha.

O modelo feminino promove a revisão do *Bildungsroman* tradicional, transgressoramente enxertando-lhe elementos que tipificam uma forma diferenciada de desfecho, como o fez Inês Sabino quando, a partir da sua escritura, criou subjetivas imagens

do feminino, retratando, em seus textos, as experiências advindas da sua e da vivência de tantas mulheres que com ela contracenaram, direta ou indiretamente.

Nesse entendimento, a obra sabiniana conseguiu traduzir a forma de ver o mundo circundante a partir de um olhar feminino e feminista, permitindo-nos acompanhar a *Bildung* e a trajetória de personagens femininas que seguem um padrão diferenciado, rumo ao seu aperfeiçoamento. Por conseguinte, propicia a formação de seu público leitor, com relação ao feminino.

Além disso, Sabino tirou proveito desse espaço conquistado para divulgar o seu fazer literário, destacando-se por inserir, em sua escrita, elementos diferenciadores que cooperam para enriquecer sua escritura, tais como a *metanarratividade*, a *metaficção* e o diálogo com o leitor. Esses elementos contribuem para quebrar a linearidade da narrativa, instalando o leitor no centro da mesma.

Como objetivo geral, situamos a autoria feminina no final do século XIX, investigando as obras delimitadas, tanto da perspectiva literária quanto de gênero, possibilitando, por conseguinte, uma reflexão acerca do perfil identitário e literário da autora em estudo. Especificamente, analisamos como ocorre a representação feminina, de modo a perceber como as mulheres são retratadas e qual a relação de cada uma com o seu meio social.

Do ponto de vista literário, analisamos a prosa da autora, mapeando a presença de um discurso *metatextual* e *metaficcional*, além da tessitura literária do romance em estudo, evidenciando traços indiciadores de uma literatura que caminha para um *Bildungsroman* feminino. Para tanto, analisamos alguns recursos retóricos empregados, pela autora, na construção do enredo, das relações firmadas entre os diferentes agentes presentes em sua obra, como o narrador, o *autor implícito*, as personagens, a emaranhada relação entre eles e o público leitor e suas temáticas recorrentes. Investigamos de que forma esse conjunto de elementos contribuiu para que sua produção literária fosse um campo fértil para a causa feminista, produzindo uma literatura que é, também, de formação e subversiva.

No estudo efetivado nos capítulos da tese, empregamos conceitos da Teoria Literária e dos Estudos Culturais, tendo em vista que a pesquisa priorizou tanto questões literárias, quanto de gênero. Para conferir maior fluidez ao texto, fizemos a opção metodológica de mesclar a apresentação teórica com as análises de **Contos e lapidações** (1891), “Fragmento de um romance inédito” e o romance **Lutas do coração** ([1898] 1999).

A tese é composta de sete capítulos. Neste primeiro, apresentamos o percurso empreendido, desde a motivação inicial para a discussão sobre gênero, até a escolha da autora, delimitação do *corpus* e dos desdobramentos do estudo.

No capítulo “Inês Sabino: uma *ex-cêntrica* do século XIX”, delineamos o perfil identitário desta escritora. Procuramos situá-la, no contexto oitocentista, e evidenciamos que, apesar de transitar em um universo predominantemente machista, conservador e patriarcal, ela constitui-se Sujeito da sua própria história, não mais contida na narrativa masculina, mas contada por ela, e por tantas outras mulheres, que burlaram o discurso dominante, inserindo-se afirmativamente em um espaço literário brasileiro hegemonicamente masculino. Para delinear o percurso identitário da autora, apoiamo-nos em Augusto Victorino Alves Blake (1895), Flávio Kothe (1997), Jorge de Souza Araújo (2008), Laurence Hallewell (2005), Maria da Conceição Pinheiro Araújo (2008), Pedro Calmon (1947), Stuart Hall (2003), Susan Quinlan (1998) e Zahidé Muzart (2000). Tratamos do conceito *de ex-cêntrica* a partir da concepção formulada por Linda Hutcheon (1984).

No terceiro capítulo, “Artifícios narrativos na prosa sabiniana”, apresentamos duas seções. Na primeira, “Autor, leitor e narrador: Uma tríade *intrincada*”, discorremos sobre essas três instâncias narrativas, considerando o entrelaçamento entre o *autor implícito*, os narradores, as personagens e os seres fictícios que circulam no espaço literário, envolvendo-nos e enredando-nos no universo do texto literário. Na segunda seção, “Metatextualidade, metaficção e dialogicidade: recursos retóricos mediadores da relação autor – obra – leitor”, sinalizamos a presença de elementos que dão um toque diferenciado a sua prosa, e que colaboram para o seu caminhar em direção a uma escrita estilisticamente melhor realizada. Dentre eles, elencamos a *metaficção*, a *metatextualidade* e um diálogo com o leitor, isso em um período marcado por uma literatura mais focalizada no autor. Com base nisso, defendemos que a inserção de tais elementos coopera para quebrar a linearidade da narrativa, instalando o leitor no seu centro.

Nesse percurso, mapeamos alguns recursos narrativos presentes na prosa de Inês Sabino (tanto em **Contos e lapidações** quanto em **Lutas do coração**), escolhidos como mediadores retóricos dessa relação que, por razões metodológicas, resolvemos tratar em três subcapítulos: “**Metatextualidade como tática de convencimento**”, “**Metaficção como pista do labor ficcional**” e “**Narradores seduzindo leitores**”. Para tanto, estabelecemos um diálogo com Linda Hutcheon (1984), quando tratamos do conceito de *metaficção*; com Gérard Genette (1972; 1973; 1976; 1982), numa abordagem sobre *transtextualidade*, tipos e funções do narrador e Wayne Booth (1980), ao discutirmos a figura do narrador, na prosa sabiniana. Subsidiariamente, quando tratamos desse tema, dialogamos com Lígia Chiappini Moraes Leite (2000), Maria Lúcia Dal Farra (1978), Ricardo Piglia (2006) e Umberto Eco (1994). Outros teóricos foram evocados, sempre que necessário ampliar o cerne da discussão.

A inserção de *metatextualidades*, em alguns textos, propicia maior respaldo ao narrador, com vistas a convencer o leitor a olhar com simpatia para a emancipação feminina. Para tanto, narradores *fidedignos* atuam em conformidade com as regras fixadas pelo autor *implícito*, angariam a atenção e adesão do leitor às causas das personagens femininas aprisionadas em casamentos forçados ou envoltas em traições, interditos sociais e culturais, dentre outras questões.

O emprego da *metaficção* atravessa a produção literária sabiniana, às vezes interligando uma obra à outra, *autointertextualmente*. Os narradores vão deixando sinalizações do ato em si, de narrar: ficção falando de ficção, produto e processo às vistas do leitor, convocando-o a entrar no jogo ficcional, do qual ele é parte ativa. O autor *implícito* delega aos narradores a tarefa de seduzir leitores, estabelecendo uma relação de intimidade entre eles, dialogicamente tratando de questões relacionadas ao feminino.

Ainda nesse capítulo, elencamos alguns elementos presentes no último conto (“Angelita”), do livro em estudo, enxergando-os como prenunciadores da passagem de sua escrita para uma literatura de formação, o que tomará corpo e forma no romance **Lutas do coração** ([1898] 1999), objeto de estudo no penúltimo capítulo da tese.

No capítulo quarto, “**Contos e lapidações: uma incursão**”, abordamos literariamente a contística sabiniana, dialogando com uma discussão sobre gênero. Apresentamos a obra, contextualizando-a histórica e literariamente. Evidenciamos como o emprego da *metatextualidade*, da *metaficção* e do diálogo com o leitor colaboram para atrair esse receptor, tanto para manter o pacto narrativo, quanto para aderir às ideias emancipatórias propaladas em função da causa feminina. No último conto, “Angelita”, analisado neste capítulo, a autora dá seus primeiros passos em direção a uma narrativa de formação, retomada no último texto do livro de contos (“Fragmento de um romance inédito”) e culminando no romance **Lutas do coração**.

O capítulo quinto, “Abre-alas para um prosear realista”, tem, como *corpus*, o texto “Fragmentos de um romance inédito”, incluso no livro **Contos e lapidações**. Por uma questão didática, e por entender que se trata de outro tipo de prosa, que não o conto, optamos por dedicar um capítulo específico para sua discussão, cujo enfoque é a transição da escritura sabiniana para um patamar mais amadurecido e refinado, num processo embrionário que culmina na tessitura do romance **Lutas do coração**.

Numa interlocução entre as duas narrativas, procuramos evidenciar como as mesmas trazem algumas aproximações: traços da estética realista, emprego de recursos retóricos (os mesmos utilizados nos contos: *metatextualidade*, *metaficção* e diálogo com o leitor), trama

similar, mesmo contexto histórico, personagens femininas vivenciando situações iniciais semelhantes. O primeiro texto não é concluído. O segundo, por sua vez, chega à publicação, agregando novos recursos retóricos que nos dão respaldo para apontá-lo como exemplo de um *Bildungsroman* feminino (PINTO, 1990), conforme discussão no capítulo seguinte. Nesse liame, defendemos que a produção da autora caminha para um *Bildungsroman* feminino, inverso àquele dedicado ao *Bildungsroman* tradicional.

No capítulo sexto, “Lutas do coração: um *Bildungsroman* de saias”, também fazemos uma incursão literária e de gênero. Para tanto, subdividimos esta parte em algumas seções, a seguir delineadas. Em “Uma trama *intrincada*”, contextualizamos histórico-social e literariamente a obra e apresentamos a fortuna crítica sobre a mesma. Na seção “*Bildungsroman*: O que diz a teoria”, tratamos deste conceito, dialogando com François Jost (1969) e Mikhail Bakhtin (2010). Subsidiariamente, com os estudos feitos por Wilma Patrícia Maas (2000).

Na seção “*Bildungsroman* feminino: A experiência feminina em cena”, abordamos teoricamente este gênero, centrando-nos na perspectiva de Cristina Ferreira Pinto (1990). Em “Ma(tilde) e Angel(ina): Visão maniqueísta do feminino”, traçamos um paralelo entre as duas personagens que formam, com Ofélia, um trio feminino apaixonado por um mesmo homem (Hermano). Explicitamos como a construção dessas duas personagens, desde a escolha do nome (Angelina e Matilde, anjo e má, respectivamente), aponta para uma visão maniqueísta do feminino, uma exibindo o símbolo da magnitude, outra, o sinal da maldade, algo muito comum na literatura oitocentista.

Na última seção, “Ofélia: *Bildungsroman* feminino numa protagonista em *palimpsesto*”, apresentamos esta personagem, defendendo que sua elaboração tipifica um “protagonismo em *palimpsesto*” (GENETTE, 1982). Ou seja, explicitamente, Hermano é o aparente protagonista da narrativa, porém, de fato, Ofélia é engendradora, de tal forma, que acaba por se configurar, aos olhos do leitor mais atento, como aquela que se torna, aos poucos e sutilmente, fundamental para o desenvolvimento daquele quarteto conflituoso e dramático. Logo, a protagonista da história.

No último capítulo, apresentamos as considerações finais, ratificando a confirmação da hipótese delineada nesta tese. Reiteramos a presença de elementos configuradores do *Bildungsroman* feminino, principal e substancialmente em **Lutas do coração**, assim como o emprego de alguns recursos retóricos que conferem, paulatinamente, maior refinamento à prosa sabiniana.

Algumas personagens da autora acabam por evidenciar questões daquele período e além dele, como questionamentos dos valores relativos ao casamento, à maternidade ou à igreja, dentre outros. Com isso, propiciam a tematização de questões feministas cruciais para a emancipação feminina. No percurso de Ofélia, por exemplo, é possível ao leitor acompanhar seu desenvolvimento, as lutas interiores por ela travadas, aquilo que vai pela sua consciência e que coopera para o direcionamento das suas ações, experiências e vivências definidoras do seu caráter.

Esses vieses psicológicos vão se tornando perceptíveis, para os leitores, graças à combinação de recursos retóricos e discussões temáticas relevantes, elementos que suscitam o interesse desse público leitor pelo processo de formação de consciência de algumas personagens. Ao mesmo tempo, contribui também para a formação do leitor que, mediante sua incursão na obra, experimenta, catarticamente, o vivido pelas personagens, seus percursos e sua trajetória em busca de um amadurecimento que se potencializa graças às mudanças de cunho emocional, afetivo, psicológico e de caráter que elas sofrem. De certo modo, os leitores podem, sim, ser influenciados e terem outra percepção desses eventos, o que também coopera significativamente para sua formação identitária.

Pesquisar a atuação feminina, na esfera literária do século XIX é, de fato, um grande desafio, mas, ao mesmo tempo, uma rica oportunidade de dar visibilidade à representação do feminino, na literatura produzida por mulheres oitocentistas. Este foi o nosso alvo: problematizar a condição feminina, a partir da produção literária de Inês Sabino, mas sem esquecer o que é literário, pondo, em cena, as múltiplas faces identitárias da mulher do século XIX, que auxiliaram à atual realidade do século XXI.

## 2 INÊS SABINO: UMA *EX-CÊNTRICA* DO SÉCULO XIX

Inês Sabino é uma mulher baiana que ousa escrever e publicar no final do século XIX, tendo como cenário um contexto histórico-social e político rigidamente marcado pelo autoritarismo do patriarcado; por uma pátria em transição, no que concerne à passagem de uma sociedade centrada no trabalho escravo, que se enxerga envolvida em uma nova conjuntura, aprendendo a lidar com todas as demandas de um país cuja abolição cortou muitas amarras e vícios; por um país monárquico e agrário, engatinhando seus primeiros passos rumo à República e à industrialização.

Dessa nova face brasileira, emergem outras configurações sociais e diferentes e complexos modos de transformação em várias frentes. Como em todo o período de transição, os fatos não ocorrem de modo tranquilo e equilibrado. Essa agitação se revela nas relações sociais, econômicas, políticas, culturais e literárias. De um lado, os antigos detentores do poder (fazendeiros sem mão de obra escrava, obrigados, pelas circunstâncias, a conviver e gerenciar as questões que tipificam o trabalho remunerado) e alguns outros segmentos que defendiam a monarquia; do outro, aqueles que aderiram ao movimento republicano, nele projetando novas possibilidades para o país, mas que, instalada a República, acabam por não verem o idealizado acontecer.

Esse é o panorama que se descortina nesse final de século, uma fase de incertezas em vários âmbitos, eclosão de reações e agitações por toda parte, como a Revolta da Armada, uma nova insurreição sul rio-grandense e a campanha de Canudos, dentre outros movimentos que surgiram nesse período e, conseqüentemente, desestabilizaram a estrutura da recém-instalada República, conforme explana Delso Renault, em **A vida brasileira no final do século XIX: A visão sociocultural e política de 1890 a 1901** (1987).

## 2.1 A RECEPÇÃO CRÍTICA DE OBRAS DE AUTORIA FEMININA

Já que posso sem offensa, dar largas à minha pena, falemos ligeiramente da critica, não da corriqueira, malévola, odiosa, sem preparo, mas sim da critica scientifica, que analiza o livro que tem entre mãos, com juízo seu, mostrando os defeitos e salientando as virtudes do volume.

A critica imparcial, feita pelo critério de um homem douto, é precisa, honra, em razão de não descer ao despeito, nem ao lôdo da inveja corrigindo por meios brandos, o que julga máu.

A critica educa, restando ao critico ser imparcial, dizer o que sente sem se preocupar com idéas alheias, ser em fim, um juiz que por meios brandos ensine e estimule, não se levando pela amizade, nem pelos louvores immerecidos, com o fim de agradar (SABINO, 1899, p. 271).

No período oitocentista, a presença do Realismo começa a ser sentida na literatura brasileira através das publicações de Emile Zola e de Baudelaire, dentre outros. Lembremos que as influências intelectuais vindas da Europa nunca levaram menos de duas décadas para atuarem no Brasil, como esclarece José Veríssimo, quando defende que, “ao contrário do que superficialmente se pensa, as influências intelectuais europeias nunca demoraram menos de vinte anos a se fazerem aqui sentir” (VERÍSSIMO, 1998, p. 245).

Renault apresenta algumas informações acerca dos autores mais lidos então, baseando-se em dados colhidos em plebiscito, realizado em 1892, pelo hebdomadário *A Semana*, de Max Fleiuss, investigando a leitura preferida dos intelectuais. Os resultados apontam uma maior preferência pelos escritores portugueses, como Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis; com relação aos brasileiros, o estudo sinaliza Machado de Assis, Gonçalves Dias, Júlio Ribeiro, Aluísio de Azevedo, Raul Pompéia e Manuel Antonio de Almeida (RENAULT, 1987, p. 74).

Observamos que não há sequer uma referência à leitura de textos de autoria feminina, apesar de várias obras publicadas por mulheres já estarem em circulação e que, com certeza, eram lidas. Pode ter ocorrido algo semelhante ao que se verificou em relação à imprensa brasileira, que omitiu a participação feminina nesse âmbito, apesar de haver uma larga produção jornalística efetivada por mulheres que fundaram, dirigiram jornais e publicaram em larga escala, como esclarece June Hahner (1981), na obra **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas (1850-1937)**.

Questionamos o porquê desse espaço de interditos, ou mesmo de não-ditos, pensando em duas possibilidades: ou esse público participante do plebiscito se constituía somente por homens que liam literatura produzida por mulheres, mas não se sentiam confortáveis para publicizar esse hábito; ou o referendado pela crítica da época, que se compunha por poucos

nomes de destaque, como Sílvio Romero e Alencar Araripe, não incluía a literatura produzida por mulheres, considerando critérios alheios ao estético, e isso acabava por influenciar esses leitores, nas suas escolhas.

Quando conjecturamos essa interdição da literatura feminina por conta de critérios alheios ao estético, nossa reflexão se baseia, em parte, no que a crítica literária oitocentista abalizava para a leitura. Por exemplo, vários escritores eram arrolados na historiografia literária da época, mesmo que fosse para apontar baixa qualidade estética dos seus textos. O mesmo padrão não era seguido quando se tratava da literatura produzida por mulheres: as raras escritoras citadas, em sua maioria, eram avaliadas com parâmetros não apenas estéticos, talvez por conta de uma visão estereotipada dos papéis femininos naquele círculo social.

No **Compêndio de história da literatura brasileira**<sup>1</sup>, de Sílvio Romero (2001), não visualizamos nenhum estudo crítico direcionado para escritoras. Ocorre uma única referência a Delfina da Cunha<sup>2</sup>, no prefácio que Romero faz à fase romântica do século XIX, na poesia.

Na **Obra crítica de Araripe Júnior** (1958, 1960, v. I a III), dirigida por Afrânio Coutinho, é possível notar também essa pouca ênfase à produção literária feminina, mas pelo menos há alusão a três escritoras: no volume III (1895-1900), Araripe Júnior arrola o nome de Zalina Rolim<sup>3</sup>, atestando que “[...] essa poetisa fez voltar o lirismo a uma afinção feminina de que já estávamos esquecidos”. Ele também declara que “existe na poética, ou melhor, na simbólica de Auguste Comte, uma feição que não me desagrade totalmente; é a que atribui à

---

<sup>1</sup> O **Compêndio de literatura brasileira**, de Sílvio Romero, foi publicado inicialmente em 1906, com a colaboração de João Ribeiro, ambos professores do conceituado Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro. As ideias embrionárias deste compêndio vão da elaboração das apostilas da “História da Litteratura Brasileira”, até a primeira edição da mesma, em 1888, o que possibilita situá-lo como “expressão do complexo de ideias da crítica positivista-naturalista da literatura no Brasil, capitaneada por ele mesmo, Sílvio Romero”, conforme esclarece Ana Arguelho de Souza (2012).

<sup>2</sup> Inês Sabino biografou Delfina Benigna da Cunha, sobre ela informando: “Muito inteligente, a despeito da sua desgraça [cegueira], principiou a ver com a vista interior, o outro mundo completamente novo para si. [...]. Por esse meio surgiu a poetisa lyrica, expontanea, que deu ao seu publico as suas estrofes suaves, ternas, nesse grito d’alma [...]. A lyra da soledade, da tristeza continua a elastecer as duas cordas, ao passo que, na publicação dos seus versos, a ilustre poetisa do Rio-Grande, tornou-se conhecida e apreciada (SABINO, [1899] 1996, p. 220-221).

<sup>3</sup> Maria Zalina Rolim Xavier nasceu em Botucatu (SP), em 1869, transferindo-se para a capital paulista em 1893. Escreveu para várias revistas femininas e alguns jornais, dentre eles Correio Paulistano, Província de São Paulo etc. Publicou **O coração** (1893), **Livro das crianças** (1897) e **Livro da saudade** (1903), edição póstuma (*site* <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/LiteraturaInfantil/zalina.htm>). Inês Sabino não retrata nem Zalina Rolim, em **Mulheres ilustres do Brasil**, nem Francisca Júlia da Silva (1871-1920), que nasceu em Eldorado Paulista (SP) e faleceu em São Paulo. Estreou na literatura, publicando no jornal O Estado de São Paulo em 1891, mesmo ano em que Inês Sabino publicou **Contos e lapidações**. Editou **Mármore**s (1895), **O livro da infância** (1899), **Esfinges** (1903) e **Alma infantil** (1912), em parceria com seu irmão, Júlio da Silva. Maiores informações, vide Paulo Franchetti. **Francisca Júlia (1871-1920)**. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/node/373>. Acesso em: 19 de jan. de 2013.

poesia a função de nobilitar a família [...]. Pois bem, o livro de Zalina Rolim está impregnado dessa profunda poesia humana” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 123-124).

No mesmo volume, Araripe Júnior faz uma breve menção a Francisca Júlia, dando relevo a quatro dos seus sonetos, os quais ele chama de “joias literárias”. A terceira e última indicação a nomes femininos, nesse rol literário, é ao nome de Délia, pseudônimo de Maria Benedita Bormann, a quem ele faz depreciações e críticas ferrenhas, em dois dos três volumes da sua obra. No II, ele chega a tratar a leitura crítica da obra dessa autora como “íngrata”, alegando:

Cabe-me agora a íngrata tarefa de tratar do livro de uma senhora que, por todos os motivos, devia merecer-me complicadíssimas condescendências.

A sua peregrina formosura, o encanto da sua voz, a vibração do seu olhar, a gentileza do seu sexo, porém, foram precipitadamente um incentivo para que, nas páginas do livro, eu procurasse insistentemente algum coisa que correspondesse a tanta graça física e a tão seletos dotes naturais. Infelizmente, volvi a última página do romance sem que um só estremecimento agitasse o meu espírito desprevenido (ARARIPE JÚNIOR, v. II, 1960, p. 260).

Julgamos esse comentário inoportuno, uma vez que ele atrela a sua análise de imediato aos atributos relacionados ao sexo, inclusive ao sublinhar que, por ser mulher, caberia a ele ser condescendente, algo que não é feito quando avalia a produção de autores masculinos. Notamos, por conseguinte, que a própria crítica biografista busca enxergar, no texto, rastros autorais de Délia.

Ficamos nos perguntando, de pronto, sobre o porquê dessa diferenciação de critérios, já que a análise deveria se pautar exclusivamente em valores estéticos, mesmo que fosse para continuar julgando o romance **Lésbia** como obra de menor ou nenhum valor, como ele faz, quando atrela à obra os seguintes predicados: “Estilo incolor, completa ausência de tato psicológico para penetrar a alma dos personagens e acompanhar-lhes as determinantes, incapacidade para descrições e análise e total ignorância do meio social [...]” (ARARIPE JÚNIOR, v. II, 1960, p. 264). No volume III dessa obra (1895-1900), o crítico volta a citar Délia, fazendo menção a sua completa incapacidade para o gênero literário a que ela se dedica.

Inês Sabino também apresenta um perfil biográfico de Délia, em **Mulheres ilustres do Brasil**, no ano de 1899, ou seja, nove anos após Araripe Júnior ter publicado sua crônica literária, nas páginas do Correio do Povo, no Rio de Janeiro. Ela traz impressões diferenciadas daquelas tecidas por Araripe Júnior, pelo menos no tocante ao romance **Lésbia**. Para Inês Sabino, Délia se tornou “[...] uma espécie de Zola de saias, deixando na “Lésbia”, o seu

melhor trabalho, o cunho da escriptora que diz convicta o que sente e não se arrepende do que assevera. D’ahi, a nobreza da phrase, a firmeza da penna” (SABINO, [1899]1996, p. 196). Sabino acrescenta que, depois do fiasco do romance **Celeste**, que para ela foi um “tresloucado, aneurasthesico, um livro mau de psycollhogia”, Délia se redimiou, publicando essa última obra “[...] sobre outro molde, burilado com esmero, um quê de philosophia na phrase, correta a forma [...], sendo este o legado que deixa para a posteridade” (SABINO, [1899]1996, p. 197-198).

Como percebemos, as análises são díspares e suscitam uma reflexão acerca dessa recepção crítica tão diferenciada. Como o próprio Araripe enfatiza, ele mergulha na obra de Délia já amparado por valores que interrogamos, pois alude a questões de gênero, como a beleza da autora, dentre outros elementos que, segundo ele, o predisporiam a “complicadíssimas condescendências”.

Claro que não devemos perder de vista que a nossa literatura tenta forjar seu caminhar, no sentido de se formar, enquanto literatura essencialmente brasileira, bem como atrair público e leitores nesse país ainda em processo de conquista de autonomia política, social, cultural e literária. Convenhamos que, se para os autores, esse processo é complexo, para a crítica literária, que estava apenas engatinhando, essa complexidade era ainda maior, já que cabia aos críticos um duplo papel: o de conquistar leitores, tanto para as obras, quanto para as críticas sobre elas produzidas, e estabelecer modelos e critérios de avaliação, para o presente e, quem sabe, para o futuro.

Nessa linha de pensamento, é evidente que o nosso olhar para essa crítica não pode ser apenas contemporâneo. Nossa visão não deve estar centrada em um só prisma, pois ficaríamos sujeitos a não considerar o contexto em que essas ações e relações ocorriam e se estabeleciam, sob o risco de não enxergarmos, com a amplitude necessária, todos os elementos envolvidos nesse jogo, que não deixa de ser de poder, já que poderá trazer determinadas obras e autores para o centro ou empurrá-los para a margem do sistema literário, em um processo de exclusão que não é nem um pouco inocente, como denuncia Flávio Kothe (1997), em **O cânone colonial**.

Em estudo sobre Araripe Júnior, na obra **O salto por cima da própria sombra: O discurso crítico de Araripe Junior: Uma leitura** (1996), Luiz Roberto Cairo põe em relevo a forma diferenciada da crítica do século XIX, enfatizando que os profissionais desta área, antes mesmo de examinarem criticamente a obra, tratavam de apresentar ao público leitor a temática do texto, o perfil biográfico e social do autor, configurando uma crítica que empregava, como recursos, o noticiário e a crônica. Cairo (1996) salienta o emprego desse

primeiro elemento como algo bastante necessário, visto que se pretendia suscitar curiosidade nos leitores e, conseqüentemente, atraí-los para a leitura dessas obras e, mesmo que não as lessem, de certo modo cooperaria para que eles travassem conhecimento acerca das mesmas.

O pesquisador ressalta que, atualmente, é possível estranharmos uma crítica que se volta menos para a análise da obra e mais substancialmente para contemplar os aspectos noticiário e crônica. Contudo, naquele momento da nossa história literária, seu cerne era o conhecimento dos escritores e dos grupos sociais que contribuía para a produção e o consumo de suas obras.

Essa preocupação com a literariedade da obra é algo relativamente recente, do século XX, mas, no século XIX, os elementos oriundos do extraliterário se presentificavam na crítica, como esclarece Afrânio Coutinho, quando discorre sobre Araripe Júnior:

Araripe Júnior não foi um crítico impressionista, pois submetia os fatos literários aos rigores da análise racional e julgamento estético, à luz de uma doutrina ou sistema de pensamento. Na constituição desse sistema entravam elementos oriundos das ciências, o que era a norma na sua época, mormente das ciências naturais, biológicas e sociais. Eram critérios, portanto, de cunho e origem extraliterária. A compreensão de que aos fatos literários há que julgar com critérios literários, é noção que se esperaria ainda algum tempo para admitir (COUTINHO, 1981, p. 155).

Cairo também explana que Araripe Júnior exemplifica com precisão esses aspectos elencados, já que tecia críticas pautadas pela mistura de emoção e sensibilidade, uma dose de cautela e rigor científico de um leitor crítico baseado em critérios vigentes naquela época, como por exemplo, os princípios positivistas e deterministas, como evidenciado no registro que Araripe Júnior faz da obra de Gregório de Matos.

Mesmo considerando todas essas ressalvas em relação aos critérios embaixadores da crítica oitocentista, esse olhar de Araripe Júnior para a literatura produzida por mulheres nos parece hoje um pouco defasado, principalmente quando refletimos sobre o artigo por ele publicado no Diário do Comércio, em 24-10-1889. Ele inicia o texto questionando ao leitor: “Qual o papel da mulher na sociedade moderna?” Em seguida, alega que o meio entende que tal papel deve ser político. Depois, ele pergunta aos leitores se desejam saber a sua opinião. E diz que, *embora* esteja convencido de que a mulher não é somente alguém que irá colaborar para perpetuar a espécie, nem servir de musa inspiradora para as composições poéticas, destaca que apenas dois indivíduos (Shakespeare e Bertoldo Cacasseno) acertaram em suas predições sobre a figura feminina. William Shakespeare, em **Hamlet**, quando o príncipe homônimo lamenta a morte do rei, seu pai, recriminando o comportamento da sua mãe, a

rainha Gertrudes, que se casa com Cláudio, tio de Hamlet e assassino do rei. Lamentando esse casamento fortuito e precipitado, Hamlet diz: “Fragilidade, nome de mulher...” (SHAKESPEARE, 2011, p. 26). Bertoldo Cacasseno quando, em um dos seus apólogos<sup>4</sup>, alude ao pouco juízo e à tolice feminina (ARARIPE JÚNIOR, 1960)<sup>5</sup>.

Este é o posicionamento adotado por Araripe Júnior, uma vez que ele faz alusão a semelhantes episódios e inclusive admite que somente Shakespeare e Cacasseno falam acertadamente sobre a mulher. Este critério *acertado*, como percebemos, é altamente depreciativo para a mulher. Ora, não podemos desconsiderar que a realidade brasileira, nesse período, já prenuncia um novo modelo feminino, não só concernente ao público leitor, mas também em relação à produção literária feminina. Na obra **O livro no Brasil: sua história**, Laurence Hallewell (2005) traz informações sobre as muitas mudanças ocorridas no Brasil, no período fixado entre a Independência e a maioridade de D. Pedro II, inclusive com transformações sociais mais relevantes que aquelas sucedidas nos cem anos posteriores, em relação a esse mesmo mercado feminino.

Quanto à publicação de livros, pelas mulheres, Hallewell (2005) comenta que o progresso mais relevante é justamente a criação de um público leitor feminino expressivo, capaz de promover alterações no mercado editorial. Ou seja, recém saímos de uma condição execrável de analfabetismo feminino, decorrente da perpetuação, na sociedade brasileira, de um hábito nefasto, em que isso era sinal de nobreza, visão cujas raízes se firmam no costume imposto pelos mouros a Portugal, na Idade Média. Esta situação perdura até a década de 1820, quando a frequência à escola, por parte de jovens meninas de condição social mais elevada, consolida-se, mas só se estende às províncias bem mais tarde, em meados do século XIX (HALLEWELL, 2005).

É importante frisar a vasta produção dessas mulheres, como revela a pesquisa realizada por Maria Thereza Caiuby Crescenti Bernardes, explicitada no seu **Mulheres de**

---

<sup>4</sup> Bertoldo e Bertoldinho pertencem a uma família didática popularizada pelo escritor italiano Giulio Cesare Della Croce e alguns dos seus seguidores que, inspirados em algumas fontes orientais remotas, editam obras como: **Astúcias de Bertoldo**, **Simplicidades de Bertoldinho**, **Vida de Cacasseno**, dentre outras. Mais informações, vide CANDIDO, Antonio. **Dialética da malandragem**. Disponível em: <http://www.wagnerlemons.com.br/dialecticadamalandragem.pdf>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2013.

<sup>5</sup>Esse apólogo, a que Araripe Júnior faz referência, remete-nos à corte do rei Alboíno, o qual é interpelado pelas mulheres do reino (inclusive a rainha), desejosas em participar das decisões políticas da corte. É aí que Bertoldo, ao ser indagado pelo rei, aconselha-o a dar uma bolsinha a cada uma delas, devendo a mesma permanecer fechada até o dia determinado. Findo o prazo firmado, elas vão para a audiência com o rei e revelam que não resistiram à curiosidade e abriram a caixinha, de onde fugiu um passarinho. Então, são repreendidas pelo rei, que as chama de “sem juízo”, e as questiona sobre como ousam querer participar dos conselhos secretos da corte, se não conseguem dar conta de obedecer a uma ordem tão simples como aquela. Em seguida, manda-as cuidar das suas famílias e a desistir de semelhante intento. Intertextualmente, é possível estabelecermos um liame entre este texto e o mito da caixa de Pandora, que é aberta pela mulher, deixando sair todos os males que afligem à humanidade. Assim como Eva, por quem o pecado entra no mundo, segundo a concepção judaico-cristã.

**ontem?:** Rio de Janeiro – Século XIX (1988). Segundo os dados por ela mapeados, foram catalogadas 99 escritoras (dentre elas, Inês Sabino) e tradutoras, de norte a sul do Brasil, no período compreendido entre 1840 e 1890, as quais escreveram desde contos, poesias, romances (na esfera literária), a livros didáticos, pareceres, traduções, manifestos e textos jornalísticos. Foram encontradas 33 mulheres na poesia, 46 na prosa, 15 que transitavam concomitantemente pela poesia e pela prosa. Cinco delas dedicaram-se à tradução.

É exatamente nesse contexto que Inês Sabino promove rupturas em relação ao pensamento da época, produzindo contos, romances, artigos jornalísticos, biografias, textos memorialísticos e poemas que versam sobre temáticas controversas, problematizadoras da condição das mulheres. Seus textos demarcam um território literário feminino em um século caracterizado pelas hierarquias de gênero, numa sociedade que, mesmo experienciando novas formas de ver o mundo, em um momento de quebra de paradigmas filosóficos, sociais, políticos e estéticos, reserva às mulheres um papel subalterno, aceitando seu prestígio social, de bom grado, apenas no recôndito do lar.

Apesar dessas relações desiguais, várias mulheres conseguem furar o cerco e se tornam precursoras de um movimento que poderia ter mudado o curso da história literária do século XIX, ao criar a falsa ilusão de uma via de mão única, centrada essencialmente numa ideologia e crítica tradicional determinante e legitimadora de um cânone masculino que ergue suas bases pondo à margem a escritura feminina.

É por isso que intitulamos Inês Sabino de *ex-cêntrica*<sup>6</sup>, numa alusão ao conceito veiculado na **Poética do pós-modernismo: História, teoria, ficção**, de Linda Hutcheon (1991). Consideramos que esta escritora deve ser vista, sim, de tal modo, porque ela produz seu texto desde fora do discurso dominante (apesar de seu pertencimento à classe social mais elevada), numa posição singularizada por conta das relações de gênero que, naquelas circunstâncias, cooperavam para o lançamento de muitas vozes femininas à margem da historiografia. Ao mesmo tempo, são textos que não podem ser contidos pela expectativa nacional dominante, que tenta empurrá-los para a fronteira, para as bordas, arrancá-los da história literária daquele período.

---

<sup>6</sup> Nesta tese, empregamos o conceito de *ex-cêntrica* a partir da concepção apresentada por Linda Hutcheon que, sobre o centro e o ex-cêntrico, esclarece: [...] O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar [...] de “ex-cêntrico” (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não o monólito homogêneo (isto é, masculino, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que pudemos ter presumido (HUTCHEON, p. 1991, p. 29).

Enxergamos Sabino nessa posição porque, em relação à ordem canonizada, ela consegue se rebelar, distanciando-se de um modelo feminino festejado e apregoadado pela sociedade. Assume-se escritora que toma uma posição discursiva polêmica, apropria-se do espaço jornalístico e literário, hegemonicamente masculino, para questionar e subverter o posto, fazendo a apologia ao abolicionismo, à emancipação e à participação feminina, nas diversas instâncias de poder, mesmo que suavemente, em alguns momentos. Enquanto muitos ocupantes do centro canônico acabam ratificando o firmado como modelo, principalmente no tocante às relações de gênero, ela defende novos valores, como Hutcheon analisará mais tarde:

Os pensamentos negro e feminista nos demonstraram como é possível fazer com que a teoria saia da torre de marfim e entre no mundo maior da práxis social, conforme o vem afirmando teóricos como Said (1983). As mulheres ajudaram a desenvolver a valorização pós-moderna das margens e do ex-cêntrico como uma saída com relação à problemática de poder dos centros e às oposições entre masculino e feminino (HUTCHEON, 1991, p 35).

Nesse viés, propomos reflexões que possam ajudar a dessacralizar alguns mitos relativos à escrita e aos papéis femininos que atrelam a mulher a um único *locus* identitário, seja referente ao gênero, seja à forma da escrita, discutindo, *a priori*, como se dá o processo de construção da identidade de Sabino. Nesse percurso, a autora produz um discurso contra-hegemônico, refletindo sobre questões relacionadas ao feminino e promovendo algumas rupturas no que tange aos papéis destinados à mulher, pela sociedade daquele século, enquanto texto que ilumina algumas questões e que dá conta de trazer, para *dentro*, algo dessa posição de *fora*, de limiar, dessa *terceira margem*.

Sabemos, de antemão, que a morte do autor, segundo Antoine de Compagnon (2001), tão emblemática e discutida no século XX, poderá ser evocada, no sentido de apontar impropriedades dessa nossa discussão preliminar. Contudo, não nos impossibilita ressignificar, em um diálogo com outros pesquisadores que se debruçam sobre a história e a escrita de Sabino, aspectos vivenciais de uma mulher que optou por furar o bloqueio direcionado para silenciar tantas escritas femininas do seu tempo. Dessa forma, ela contribuiu para provocar rasuras na estrutura aparentemente tão fixa e imutável desse apagamento que tentou solapar a efetiva participação feminina na literatura, na crítica literária e em outras áreas do saber.

Nessa perspectiva, a proposta que fazemos por si só se valida, já que a autora, naquele contexto, sequer *havia nascido*, pelo menos da perspectiva do reconhecimento, da valorização

e da validação da crítica literária daquela fase que, quando muito, limitou-se a registrar, superficialmente, sua produção.

Compreendemos que é controversa uma proposição voltada para essa ótica. Contudo, não há como não abordarmos o lugar dessas autoras consideradas não clássicas, que foram banidas da historiografia literária daquela fase da nossa história. É nesse viés que apresentamos Inês Sabino, por entender que há, nesses casos, a necessidade de visibilizar o seu perfil identitário múltiplo, multifacetado, não homogêneo (HALL, 2003), como preenchimento de uma tarefa latente de maximizar a identidade feminina. E, em seguida, reconhecer sua voz autoral, para, posteriormente, *matar a autora*, voltando-nos para um mergulho em algumas das suas obras, sem atrelar essa análise literária a aspectos autorais, por entender que fazer isso é enterrar o texto, fechar outros tantos sentidos possíveis e, conseqüentemente, selar a escritura, na perspectiva de Roland Barthes (1998).

Quando intentamos discutir a construção identitária dessa escritora do século XIX, não pretendemos promover uma ingerência extraliterária no âmbito literário. Pelo contrário, desejamos sondar as escolhas feitas por Inês Sabino de se imiscuir em um mundo preponderantemente androcêntrico, no qual a valorização da escrita literária ocorria também em função do gênero.

Esses critérios, hoje questionáveis, tentaram, durante décadas, deixar várias obras no limbo, como se fosse possível apagar riscos e traçados de intrincados textos de autoria feminina que conseguiram subverter a ordem aparentemente natural daquele momento da história literária. Textos que falaram, mesmo através do emudecimento forçado e gritaram seus nomes a partir de distintos modos, para burlar as barreiras erguidas pela intolerância e a discriminação em relação à escritura feminina.

Reconhecemos que discorrer sobre algo ou alguém é, antes de tudo, um processo de busca por outras tantas vozes enunciadoras que fizeram deslizar, para linhas interpostas em diversos papéis multicores, de diferentes tessituras, produtos de pesquisas e contextos vários, que dialogam entre si. Textos, como advoga Barthes, que não são entretecidos

[...] de uma única linha de palavras a produzir um sentido único, [...], mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura (BARTHES, 1998, p. 62).

Para tanto, revisitaremos a trajetória de Inês Sabino, em um diálogo com outros pesquisadores que voltaram seu olhar para essa autora, cooperando para dar visibilidade à sua escrita e vida.

Esses estudos, com os quais dialogamos, contribuem para a composição de imagens multifacetadas dessa escritora, as quais, feito uma bricolagem, se justapõem, não como um mosaico perfeito, cujas bordas são bem delimitadas, mas como um tecido cujos limites são *queimados* e não se ajustam mais, apesar de permitirem que alguns pontos se toquem; texto lacunado, feito de retalhos recolhidos ao longo do tempo, rizomaticamente<sup>7</sup>. Aqui, eles são interpostos, sobrepostos, contraditos, confirmados. Afinal, como diz Compagnon (2001), no momento em que citamos, acabamos por extrair, cortar, desenraizar.

Tencionamos, pois, ressignificar a história de vida de Inês Sabino, uma mulher casada, versada, intelectual, membro de uma elite cultural, escritora engajada, convicta, que denunciou as injustiças sociais contra a mulher, buscou apontar o papel de subalternidade feminino e as formas de transgressão de mulheres que ousaram romper, rebelar, indignar-se. E que, sobretudo, foi escritora.

## 2.2 TEXTO EM BRICOLAGEM: IMAGENS MULTIFACETADAS DE INÊS SABINO

Segundo dados colhidos em fontes diversas, Maria Ignez Sabino Pinho Maia nasce em 31 de dezembro de 1853, em Salvador, capital baiana, sendo seus pais o médico homeopata Dr. Sabino Olegário Ludgero Pinho<sup>8</sup> e dona Gertrudes Pereira Alves Maciel. A escritora tem sua vida interrompida em 13 de setembro de 1911, no Rio de Janeiro. Segundo relata Muzart (2000), erroneamente algumas fontes citam Pinto<sup>9</sup> (em vez de Pinho<sup>10</sup>) como sobrenome dessa autora, que assina seus livros simplesmente como Inês Sabino.

<sup>7</sup> Rizoma tal qual conceituam Gilles Deleuze e Felix Guattari (1983), como troncos subterrâneos, diferindo substancialmente das raízes; formas distintas, múltiplas, abrindo-se para várias entradas, saídas, linhas de fuga.

<sup>8</sup> Sabino Olegário Ludgero Pinho nasceu em 11 de julho de 1820, em um sítio denominado Papa Ovelha, próximo do povoado de Ilha dos Bois, no estado de Sergipe. Iniciou seus estudos em 1826, em Penedo, município alagoano. Cursou Medicina em Salvador, capital baiana, formando-se em 1845. Em 1848, transferiu-se para Recife-PE, propagando a homeopatia e divulgando seus estudos nessa área através de artigos que publicou em jornais de Alagoas, Bahia, Maranhão, Paraíba, Pará e Pernambuco. Alguns desses artigos circularam em periódicos de Portugal, França, Inglaterra, Itália e América do Norte. Em dezembro de 1855 ele fundou a Sociedade Homeopática Beneficente, em Recife. Em 1856, foi eleito deputado, na capital pernambucana. Disponível em: <http://medicosilustresdabahia.blogspot.com.br/2012/08/sabino-olegario-ludgero-pinho-httpwww.html> e <http://lamasson.com.br/biblioteca/biblioteca/pesquisahomeopatica/artigo03n2sabino.htm>. Acesso em 17-05-2012.

<sup>9</sup>Vide obras que a nomeiam erroneamente como Pinto: **Enciclopédia de literatura brasileira**/direção Afrânio Coutinho; J. Galante de Sousa. 2. ed.ver. ampl. atual. e sob a coordenação de Graça Coutinho e Rita Moutinho. São Paulo: Global. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001, p. 426; CALMON, Pedro. **História da literatura bahiana**. José Magalhães, Rio de Janeiro: 1947, p. 186-187 (Exemplares consultados na Biblioteca Pública do Estado da Bahia); BLAKE, Augusto Victorino Alves.

As pesquisas<sup>11</sup> que referendam esse estudo deixam claro que Sabino começa a trilhar o mundo das letras precocemente, fazendo seus primeiros poemas aos doze anos. Ela se consolida como escritora em Recife, São Paulo e Rio de Janeiro, locais onde teve residência durante boa parte da sua vida, já que cedo sai da Bahia, ainda menina, em decorrência da transferência do seu pai para Recife. Aí, Inês Sabino estudou filosofia alemã, com Tobias Barreto e Pedro Autran da Matta Albuquerque. Mora, ainda, na Inglaterra, em busca de aperfeiçoamento nos estudos, daí retornando antes do previsto, por conta do falecimento do seu genitor. Casa-se com Francisco de Oliveira Maia, comerciante português sediado em Recife, tendo com ele uma filha, sobre a qual não há outras informações, pelo menos nessas pesquisas citadas.

Para Susan Quinlan (1998), Sabino apresenta um diferencial em relação às burguesas da sua época e de seu grupo social, tendo em vista que ela defende o direito da mulher em poder optar, tanto por constituir um núcleo familiar, quanto por assegurar seu espaço profissional. Nessa diretriz, ela se distancia de muitas das suas contemporâneas, destacando-se justamente por lutar por mudanças para o feminino, na segunda metade do século XIX.

É claro que esse engajamento da autora pode ser visto, hoje, como tímido e acanhado, porém, não é aconselhável desconsiderar que o contexto histórico-social era outro: as mulheres estavam apenas iniciando uma luta contra o caráter conservador e pouco simpático daquela sociedade ainda tão enraizada em valores patriarcais.

Muzart acresce que o feminismo de Sabino não se caracteriza pela luta política, mas se alinha com “o feminismo conservador de uma senhora burguesa e bem-comportada” (MUZART, 2000, p. 592). Na nossa opinião, não tão bem comportada assim, na medida em que, através da sua escrita, ela insufla as suas leitoras à transgressão de alguns dos preceitos oitocentistas, optando pelo engajamento literário e jornalístico, o que alinha a sua literatura com aquela que assume uma posição dupla em relação às regras instituídas para o comportamento feminino e ao modelo idealizado pela sociedade. Nesse sentido, Sabino, em

---

**Dicionário bibliográfico brasileiro.** Imprensa Nacional, 1895, p. 279-280 (exemplar constante no acervo do Arquivo Público da Bahia).

<sup>10</sup> Autores que já trazem uma informação pertinente relativa ao sobrenome Pinho: ARAÚJO, Maria Conceição Pinheiro. **Tramas femininas na imprensa do século XIX:** As tessituras de Ignez Sabino e Délia. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura. Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008; **Dicionário de autores baianos.** Salvador: BAHIA. Governo do Estado. Secretaria de Cultura e Turismo, 2006, p. 199; ALVES, Marieta. **Intelectuais e escritores baianos**– Breves biografias. Prefeitura Municipal do Salvador/Fundação Museu da Cidade – FUMCISA, 1977, p. 93 (exemplares examinados na Biblioteca Ruy Barbosa, do Instituto Geográfico da Bahia); MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX:** Antologia. Florianópolis; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000, p. 591- 615.

<sup>11</sup> Essas informações biográficas constam de vários dos estudos já citados, dentre eles: Blake (1895), Quilan (1999) e Muzart (2000), dentre outros.

vários textos, cria um subtexto, oferecendo ao leitor a possibilidade de uma leitura em palimpsesto, texto mascarado por outro, mas possível de ser lido porque a intenção é justamente essa: ser captado, reconhecido, mesmo que sob outro texto (GENETTE, 1982).

A autora tem sua produção literária situada na segunda metade do século XIX, numa época que se caracteriza pelo preconceito em relação à escritura feminina e, assim como outras mulheres que ousaram se imiscuir nesse espaço tão conservador, ela foi também afastada da historiografia literária daquele tempo. São poucos os registros feitos pela crítica literária, isso já no século XX, muitos deles se limitando a citar o nome da autora, como o faz Pedro Calmon, em 1947, na obra que tem por título **História da literatura bahiana**. No capítulo intitulado “Poetas menores”, ele narra o percurso de jovens escritores esquecidos pela crítica e faz alusão à efemeridade daquele grupo de escritores que ele denomina de “zumbidora multidão de jovens talentos”:

Mas uma cultura entranhadamente lírica, como a nossa, havia de produzi-los em enxame, profusamente, numa zumbidora multidão de jovens talentos, depois da *idade do soneto* reduzidos a um silêncio discreto em face das musas, que tanto cortejaram nos bancos acadêmicos. Galeria extensa e – ai deles! – esquecida como o livro de estréia, como o sonoro poemeto de amor infeliz ou o seu canto moço e ufano, desafiando o futuro como Antonio de Jesus Sousa, [...] Inês Sabino Pinto Maia [...] (CALMON, 1947, p. 186-187).

Ele deixa bastante claro o triste fim dessa produção que briga para debutar no estreito salão literário: esquecimento e apagamento. E, em se tratando da literatura feminina, assim como de outras *minorias*, o silenciamento a que são submetidos não é nem um pouco inocente. Há uma intenção, um propósito, um objetivo por trás dele que é perverso, arbitrário e visa escamotear uma realidade diferente daquela engendrada pelos que determinam e legitimam o que deve ou não ser divulgado, visto, lido, reconhecido ou canonizado.

Mas como o silêncio também fala e pode ser ruidoso, os textos jogados para debaixo do tapete da historiografia literária produzem um rumor, reverberam e inquietam, porque questionam o constituído, quebram pactos e trazem à superfície uma realidade antes não reconhecida pelas instâncias de poder, mas que se legitimam a partir de pesquisas que cooperam para evidenciar as sutis armas engendradas pelas mulheres no enfrentamento de condições históricas e sociais desiguais para o masculino e o feminino.

Esse silenciamento deve ser compreendido pelo viés da pouca valorização de Inês Sabino, enquanto escritora, algo que só começou a ser reparado em 2000, quando é lançado o livro **Escritoras brasileiras do século XIX**: Antologia, organizado por Zahidé Lupinacci

Muzart. Neste, faz-se justiça a várias escritoras a partir de um estudo minucioso e rico, que tem aberto portas para muitas pesquisas sobre a produção literária feminina.

Diferentes trabalhos têm buscado recuperar esses textos *silenciados*, que fazem barulho, saltam de gavetas empoeiradas e porões, demonstrando um número significativo de mulheres que, naquele período oitocentista, optam pelas letras, em um processo de subversão aos papéis instituídos para o feminino daquele contexto. Elas empreenderam uma luta pacífica, sem armas convencionais, mas com uma lança certa, que é a palavra.

Essas jovens literatas, quando muito citadas em algumas biografias ligeiras e tendenciosas, alargaram seu espaço de atuação, clamando, em verso e prosa, por mudanças sociais, dentre outras questões controversas, imiscuindo-se astuciosamente em um espaço interdito, fronteiro, o que talvez tenha contribuído para esse desconhecimento ou o pouco caso da crítica, como imagina June Hahner, em **Emancipação do sexo feminino: A luta pelos direitos da mulher no Brasil – 1850-1940**:

No Brasil, mulheres de todas as classes sociais, longe de se reduzirem a meros componentes passivos da sociedade, sempre tiveram as suas próprias áreas de influência e jamais deixaram de desempenhar papéis historicamente significativos. [...] Por esta razão, os textos da historiografia oficial e os de outros campos de estudos afins, por muitos anos, praticamente, insistiram em desconhecer-lhes a existência ou, se as mencionam, adotam observações de caráter mais impressionista que factual, carregadas de apreciações genéricas sobre sua contribuição para a sociedade e de afirmações que perpetuam crenças preconcebidas sobre a natureza feminina. Trata-se, geralmente, de biografias ligeiras e românticas de mulheres absolutamente excepcionais, que mais nos revelam a orientação e os preconceitos dos seus autores, do que informam sobre as biografadas propriamente ditas (HAHNER, 2003, p. 23-24).

Nessa conjuntura pouco simpática, mesmo como uma voz autoral negada ou associada a algo de menor valia, Inês Sabino escreve e publica textos de diferentes tessituras, forjando sua presença como escritora, em uma época delimitada pelas divisões de gênero.

Como escritora, Inês Sabino produz textos literários que servem de palco para a encenação dos vários *eus* caracterizadores da identidade feminina, opondo-se a uma *forma* nacional homogeneizante da época, que apregoava uma identidade feminina constituída a partir de moldes machistas. Isso contribuiu, de forma preponderante, para a assunção, até mesmo por parte de muitas mulheres, de um só discurso, que vê no amor e no casamento, o único caminho para a felicidade.

Sobre essa questão do casamento, Gilles Lypovetsky (2000), em **A terceira mulher: Permanência e revolução do feminismo**, defende que o papel de passividade, destinado às mulheres, foi crucial para que se associasse o amor à identidade feminina. Ele aduz que a

celebração do poder sobre o sentimento da mulher cooperou de modo profundo para a sua representação social, como alguém muito dependente em relação ao homem, amarrada ao destino e aos ditames dele, sem poder administrar sua vida com autonomia.

Nessa condição de subalternidade, a mulher acaba sendo pensada pelo homem, em um processo não dialógico, nem dialético, no qual essa realidade termina por ser vista e sentida por homens e mulheres como a *Realidade* (FIRESTONE, 1976). E isso acaba se refletindo inevitavelmente na literatura, já que a maioria dos textos produzidos nessa fase representa esse perfil de mulher, como se todas vivessem de modo similar, e enxergassem a felicidade atrelada ao casamento e à maternidade, como esboçam muitos romances oitocentistas.

A propalada passividade como algo homogêneo, como se todas as mulheres atuassem e pensassem sob uma mesma perspectiva é algo bastante pernicioso, do ponto de vista da representação. Assim como é problemático pensarmos a partir de um binarismo que em nada contribuirá para o universo da pesquisa.

Durante muito tempo se apregoou, em boa parte da produção literária, um enclausuramento da mulher, atrelando-se à mesma um perfil identitário uno, como se, de fato, a identidade e as formas de comportamento fossem similares. A literatura terminou por espelhar isso e o ponto de vista social dentro do texto não conseguia traduzir de modo mais veraz as experiências vivenciadas pela mulher, que acabava por ser representada de modo equivocado, tanto por homens, quanto por algumas mulheres que assumiram um discurso machista, revelando uma visão estereotipada e narcísica do feminino, enxergando-se como um espelho embaçado, refletor da imagem ampliada e distorcida do outro.

Considerando tais aspectos, precisamos indagar quem, de fato, está efetivando essa representação; por que a figura delineada não fala por si, em seu nome ou em nome da classe social que representa; a quem é dado o direito de falar, enquanto personagem; quem é o narrador e em que viés ele representa a mulher e sob que perspectiva o faz. Convenhamos, assumir a voz do outro é, no mínimo, preocupante porque, quer queira, quer não, estaremos mediando o discurso alheio, imprimindo-lhe nosso olhar que, muitas vezes, pode não abarcar a amplitude desse dizer e isso, quer queira, quer não, pode inviabilizar essa representação, na medida em que dar a voz é representar bem; logo, se não o fazemos assim, falseamos essa voz.

Essa questão, aparentemente homogeneizada, da submissão feminina, tem sido contestada em pesquisas como a que empreende Bernardes (1988). Em seu estudo sobre o feminino do século XIX, ela pondera e apresenta dados sinalizadores de outro caminhar de mulheres que fizeram a diferença em termos da não aceitação daquele padrão, e que lutaram

pela emancipação feminina, mesmo naquele século eivado de preconceitos em relação a um comportamento feminino diferenciado e distante do padrão idealizado.

Os dados apresentados por Bernardes recuperam mulheres que fugiram dessa passividade difundida, desejada e apregoada e que se interligam através de uma rede de solidariedade estendida além da redoma do lar, alcançando espaços públicos, neles se firmando pela palavra e por ações mediadoras de conflitos sociais, como a escravidão e os direitos femininos, dentre outras conquistas pessoais e sociais.

Exemplo desse modelo diferenciado de feminino, Inês Sabino e várias outras do seu tempo fazem oposição a muitas *verdades* desse tipo, mediante a instauração de um discurso polêmico. Elas investem na devolução da palavra à mulher, enquanto produtora de sentidos que se opõe ao determinado pelo discurso reinante, apostando no diálogo e na possibilidade de recuperar, como diz João Wanderley Geraldi (1997, p. 20), “na história contida e não contada”, elementos que indiquem o novo que se insere nas diversas formas de retomada do vivido, porém, em outra visão, com vistas a firmar relações discursivas polêmicas, geradoras de outro pensar sobre a condição feminina, que reflita, de fato, o seu modo de viver e de sentir. Com isso, essas mulheres rompem o silêncio imposto à mulher escritora, imiscuem-se em espaços interditados, em terreno fronteiro de domínio exclusivo do homem, invadindo e traçando, pelo poder da palavra, novos lugares de atuação e de enunciação.

Como toda fase de transição, apesar de ser perceptível esse discurso polêmico, visualizamos um posicionamento às vezes dual de Inês Sabino quando flagramos, em alguns momentos, um conservadorismo no que diz respeito a alguns papéis sociais, atrelando a figura feminina à educadora, à mentora de sua prole, numa volta a princípios não mais cabíveis nessa posição de *ex-cêntrica*.

Na verdade, o procedimento acima descrito pode ser visto sob duas perspectivas: ou a autora realmente ainda apresenta traços positivistas, ou emprega tal recurso sutilmente, como um mecanismo de enfrentamento, um estratagema para trilhar aquele mundo androcêntrico. Isso é perceptível em um dos trechos de **Mulheres ilustres do Brasil**, quando a autora esboça a biografia de Maria Ribeiro. Ao mesmo tempo em que vislumbra um país que possa valorizar a mulher escritora, ilustrada, ela apresenta um discurso conservador quanto aos papéis de mãe e esposa:

Quando a valvula do progresso conceder á brasileira illustrada, o logar que lhe compete nas artes, letras e sciencias e no jornalismo, quando o homem se convencer que a mulher pode enfrontal-o, medindo o pensamento, collocando-se na altura de uma Martineau ou d’um Jorge Eliot, quando uma simples penna de aço e algumas gotas de tinta tirem da alvenaria da razão as paginas que deslumbra as nossas

patrícias tornadas em sacerdotisas do bello, serão as melhores professoras dos seus filhos, a cadeia de ouro da liga social, a devotada mãe de família, que conhecendo o cultivo mental, atrahirá pela virtude a seu marido, tornando da sua casa o paraizo d'onde o mais recalcitrante jamais se affastará, indo procurar, longe 'dahi, peccaminosas distrações (SABINO, [1899] 1996, p. 204).<sup>12</sup>

Enxergamos nitidamente essa dualidade já abordada: ao mesmo tempo em que Sabino exhibe ideias avançadas, discorrendo sobre a capacidade feminina e até onde a mulher poderá chegar, em termos intelectuais, a autora deixa entrever uma imagem estereotipada em relação à fidelidade conjugal, associando à mulher a responsabilidade de manter o marido fiel e restrito ao espaço do lar.

Ou seja, esse encargo é percebido como exclusivamente feminino, o que poderia cooperar para a busca obstinada pela manutenção do casamento, já que, para a sociedade, o malogro matrimonial sinalizaria o fracasso da esposa, que não conseguiu atrair o seu par, mantendo-o fiel e preso na redoma do lar.

Nesse sentido, a posição assumida por Sabino pode ser encarada ainda como um ranço positivista, que promove a visão da “mulher como o *sexo afetivo*, reserva moral da sociedade, freio dos maus instintos e suavizadora de conflitos”, conforme Sandra Jatahy Pesavento (1992, p. 72), de quem dependeria a certeza da manutenção da ordem social, a partir da sua dedicação à família, bem como a assunção de uma vida diária exemplar.

Essa ambiguidade em Sabino é discutida por Bernardes (1988). A pesquisadora comenta que algumas autoras apresentaram uma posição dual em seus discursos, beirando, em muitos casos, a contradição. E escolhe Sabino para exemplificar esse tipo de procedimento relacionado ao modelo de esposa, apresentado às jovens desejosas de um casamento. Bernardes traz o trecho do artigo “Conselhos a uma noiva”, publicado por Inês Sabino no jornal A Família, veiculado em 23 de março de 1890, na página sete. Neste, a autora traça um perfil idealizado do papel destinado à esposa: faceira, inteligente, modesta, econômica, amorosa, bem vestida (do jeito que o esposo mais goste), que não traga más notícias para o cônjuge, cortês, assim como outros comportamentos similares.

Outra possibilidade interpretativa é trazida à baila ainda por Bernardes. Ela esclarece que a tarefa de educação dos filhos era bastante enfatizada por jornalistas como uma das mais relevantes atividades femininas, motivo pelo qual eles sugeriam uma melhor educação para as mulheres, já que a elas cabia a tarefa ímpar de educar as novas gerações. Isso pode ter servido de pretexto para que várias mulheres lutassem pelo direito à educação, justificando-o a partir

---

<sup>12</sup> Mantivemos, nesta e nas demais citações da autora, a grafia da edição original.

dessa brecha que elas conseguiram enxergar, empregando-a como disfarce para saciar seu desejo de se tornarem instruídas e intelectuais (BERNARDES, 1988).

Esses dados são indicadores do grau de complexidade que reveste essas relações oitocentistas e apontam, ainda, para o perfil identitário múltiplo, multifacetado e dinâmico dessas escritoras. Nesse sentido, poderíamos também pensar numa outra possível explicação para tal comportamento: que Sabino tenha se apropriado desse discurso como um meio perspicaz que lhe possibilitasse percorrer espaços interditados, fazendo entrar sua literatura, até então marginal, por lares conservadores, bem como passar incólume pelo crivo de uma crítica literária essencialmente masculina.

Visualizamos outra Sabino quando atentamos para a posição que ela assume em alguns outros dos seus textos, principalmente os jornalísticos. Em muitos deles, a escritora defende veementemente a abolição da escravatura, o divórcio, a educação superior da mulher, o voto feminino, dentre outros temas bastante polêmicos, insurgindo-se contra posições equivocadas e tendenciosas da época, algo que é ratificado por June Hahner (2003). A pesquisadora elucida que, no despontar do século XX, várias mulheres se sobressaíram por advogarem publicamente a lei do divórcio. Ela frisa que essa defesa é justificada em nome da família e da moralidade. E cita alguns nomes, dentre eles o de Inês Sabino<sup>13</sup> e o de Mirtes Campos, a primeira mulher a exercer a advocacia no Brasil.

O que não devemos esquecer é a conjuntura sociopolítica e cultural em que essas ações ocorrem, sob o risco de sermos parciais em nossas apreciações. Muzart (2000) defende que essas escritoras do século XIX abordavam prudentemente os costumes e algumas convenções sociais, alegando que elas não poderiam fugir muito disso, naquele contexto. Mas como pensarmos em uma atuação prudente, ou mesmo tímida, de uma escritora que, em 1891, quando publica seu livro **Contos e lapidações**, em dois dos contos aí veiculados (“Marianita” e “Angelita”), já engendra uma narradora, no primeiro, e uma personagem, no segundo, que são defensoras veementes do divórcio, trazendo para a arena do literário uma temática difícil para aquele tempo?

A narradora do conto “Angelita” discorre sobre uma personagem que manda propor ação de divórcio ao marido, que não a aceita. Em seguida, a narradora se pronuncia sobre a necessidade de promulgação da lei do divórcio no Brasil, como já ocorrera na França, manifestando inconformismo e desejo por mudanças. Ela diz:

---

<sup>13</sup>Hahner cita Paris, como local de estudos de Inês Sabino. Na verdade, pesquisas e biografias, de diferentes épocas, indicam que a escritora estudou na Inglaterra.

É para lastimar-se realmente em casos taes, que no Brasil não haja como na França, a lei de divorcio instituída por Quinet. O nosso divorcio legal ressentese de antigas praxes e preconceitos, dando margem a que o cônjuge desgraçado, conserve-se sempre desgraçado pela indissolubilidade do acto que só garante e reconhece estabelecendo como principio a separação de corpos e bens, extinguindo-se isso com a morte de qualquer um dos cônjuges. [...] Eu creio que a lei do divorcio aqui, seria um bem por estabelecer no seio de algumas familias a moral, o amor, e toda essa alegria compatível e precisa ao espirito, à sociedade e sobretudo ao coração (SABINO, 1891, p. 258-259).

Quando Sabino forja a entrada de uma narradora que se sente confortável para tratar de uma temática controversa para aquele contexto histórico-social, ela acaba por sugerir de que lado da história se encontra. Sem meio-termos, sem subterfúgios nem dualidades. Ela patrocina essa causa com uma militância que não bate de frente com o *inimigo*, mas que o estuda, investiga suas trincheiras e encontra brechas que possibilitem a entrada, via literatura, de discussões fomentadoras de um novo pensar a esse respeito, por parte do público alvo.

Um assunto polêmico que, três anos depois da publicação desse livro, em 1894, ainda provoca agitações no seio da sociedade brasileira, como nos científica Delso Renault. No livro **A vida brasileira no final do século XIX**, o estudioso delinea um panorama sociocultural e político de 1890 a 1901. Ele alude a esse tema e nos lembra que a dissolução do matrimônio só foi efetivada no último quartel do século XX. Antes, porém, provocou inúmeras discussões, controvérsias e desgastes, tanto que, na votação direcionada para a inclusão do divórcio na legislação brasileira, em 24 de outubro de 1894, setenta e oito deputados votaram contra e apenas trinta e cinco se posicionaram a favor, ou seja, somente 31% deles apoiaram essa causa. Isso sem falar na ferrenha oposição do clero, com encaminhamento de abaixo-assinados para a Câmara dos Deputados (RENAULT, 1987).

Sabino se vale de outras trincheiras, além da literária, para atacar essa problemática, publicando textos jornalísticos, como aqueles constantes no jornal Escrínio<sup>14</sup>. Hahner (2003) traz à tona uma das declarações de Sabino, na qual ela defende que o desquite não era suficiente para atender às demandas daquele tempo, e que somente uma lei do divórcio conseguiria sanar os problemas existentes.

Ainda que o divórcio fosse um assunto controverso, Inês Sabino já o incluía como tema literário três anos antes desses embates político-religiosos. Com certeza, provoca reações

---

<sup>14</sup> O Escrínio (1898-1910) foi um jornal fundado por Andradina e Lola de Oliveira, mãe e filha, ambas escritoras, biógrafas e dramaturgas. Inicialmente fundado em Bagé-RS, foi transferido em 1901, para Santa Maria-RS, posteriormente, em 1909, para Porto Alegre-RS. Inês Sabino foi uma das colaboradoras deste jornal (ARAÚJO, M., 2008).

diversas e adversas na recepção de um livro que é publicado em 1891, no Rio de Janeiro, pela editora Laemmert, numa conjuntura que em nada contribui para facilitar esse trâmite.

Na obra **A vida literária no Brasil – 1900**, Brito Broca (2005) chama a atenção para o número reduzido de editores. E nos inteira que os Laemmersts, assim como o Garnier, o Francisco Alves, o Jacinto e o Quaresma eram os principais editores do Rio de Janeiro da década de 1900. Além de poucas editoras, outros entraves dificultavam a vida dos escritores, como, por exemplo, o processo desgastante que era a aceitação de um original, principalmente para aqueles novatos que tentavam estreitar no mundo das letras. A conjugação desses fatores levava vários deles a tentar a publicação em Portugal e, em alguns casos, sem ônus para os editores, só mesmo pelo desejo de ver suas obras circularem e serem reconhecidas.

Além das razões expostas, Brito Broca (2005, p. 92) elenca outros entraves que dificultavam a vida de muitos escritores, principalmente aqueles que tentavam as primeiras publicações. Em meados do século XIX, as relações entre eles e as editoras não eram nada pacíficas. Os intelectuais denunciavam a exploração por parte dessas empresas editoriais, havendo, inclusive, um ponto controverso e emblemático, pois os editores e os livreiros justificavam que o declínio da situação financeira era decorrente do reduzido público leitor, daí os lucros serem ínfimos.

Tais razões, afirmadas pelos editores, eram contestadas por alguns escritores, como Oscar Lopes. Ele retrucava que o público vinha pagando caro, pelo menos há cinquenta anos, pelos livros, enquanto os autores tinham, como ressarcimento, um valor bastante inferior, ou, segundo ele, recebiam apenas *meia pataca*, o que implicava dizer que o comércio editorial levava sempre vantagem, colhendo somente lucros, enquanto os autores se resignavam a cumprir deveres, a enfrentar batalhas que lhes assegurassem melhores condições de trabalho e a lutar pela profissionalização da categoria.

Essa é a situação pouco favorecedora para publicações, mas que não intimida várias escritoras. Sabino, mesmo nesse panorama pouco acolhedor, publica, pela Garnier (**Mulheres ilustres do Brasil**), Laemmert (**Contos e lapidações**) e também utiliza os serviços do editor Jacinto Ribeiro dos Santos (**Lutas do coração**), para citar apenas os livros escolhidos para o nosso estudo. Ressaltamos que as duas primeiras editoras, conforme esclarece Laurence Hallewell (2005), eram de grande projeção nacional e publicavam livros de autores de reconhecimento nacional como Machado de Assis, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Bernardo Guimarães, dentre outros.

A Garnier pertencia a Baptiste Louis Garnier, um dos editores de maior proeminência no século XIX. Ele desenvolveu com vigor a atividade editorial no Brasil, sendo Machado de

Assis seu mais famoso autor. De uma família engajada no mercado editorial, inicialmente a Garnier Freres funcionou de 1843 a 1934, sob a direção dos irmãos mais velhos (Auguste e François Hippolyte), para quem Baptiste Louis, o caçula deles, trabalhou até 1844, quando, então, resolveu se transferir para o Brasil, onde desenvolveu a atividade comercial sob a denominação Garnier Irmãos, isso até 1852, ano em que Louis resolve se separar dos irmãos e fundar a sua firma, a B. L. Garnier. Somente a partir de 1860 ele começa a publicar obras de ficção. Conforme esclarecimentos prestados por Hallewell (2005), a Garnier raramente publicava o primeiro livro de um autor, optando por referendar os romancistas mais conhecidos e reconhecidos pelo público e pela crítica.

A Laemmert, por sua vez, era a principal concorrente da Garnier. Fundada bem antes, em 1827, por Bossange e Ailland, para quem Eduard Laemmert trabalhou durante algum tempo, até que Bossange decide abrir uma filial no Rio de Janeiro, numa sociedade envolvendo Eduard Laemmert e um português chamado Souza, representante da J. P. Ailland. Essa sociedade cessa em 1833 e, alguns anos depois, em 1838, justamente com seu irmão Heinrich, Eduard Laemmert forma uma nova sociedade sob o nome de E. & H. Laemmert, mercadores de livros e de música (HALLEWELL, 2005).

O romance **Lutas do coração** é impresso pelo editor Jacinto Ribeiro dos Santos. Inicialmente administrada por A. A. da Cruz Coutinho, esta empresa editorial se estabeleceu no Rio de Janeiro a partir de 1855, publicando literatura brasileira. Coutinho foi substituído por Jacinto Ribeiro dos Santos, que ficou na editora até 1945 (HALLEWELL, 2005).

Além dessa produção literária, Sabino também faz circular seus textos em jornais da época, defendendo assuntos polêmicos, não tão circunscritos ao âmbito literário. Exemplo disso é o combate veemente que ela faz em publicações no Escrínio sobre a controversa visão da mulher médica como alguém despido de vergonha e decência, como menciona Hahner (2003).

Sabino também parte em defesa do direito à educação da mulher, não só em textos jornalísticos, como em matérias literárias. Na sua obra, desfilam personagens femininas que estudam, partem para a Europa em busca de melhores condições e retornam ao Brasil em uma situação diferenciada, como ocorre com uma das personagens do romance **Lutas do coração**, obrigada a se casar ainda muito cedo com um homem rico e bem mais velho; passa por uma série de contratemplos, é abandonada grávida, pelo esposo, mas contorna essas dificuldades e condições adversas, com seu trabalho; viaja para a Europa, onde se educa, refina-se e retorna ao Rio de Janeiro culta e rica, escolhendo para si outro nome (Ofélia). Aí mantém um salão literário, local que serve como *point* cultural, onde recebe literatos, escritores, artistas de

diversas áreas, mantendo uma relação de igualdade com essa nata intelectual masculina carioca que a respeita e a admira.

Além de personagens que fazem a diferença, em termos da luta por igualdade de condições, há um destaque para os narradores que engenhosamente se aproveitam desse espaço narrativo para defender alguns direitos femininos através de elementos que cooperem para a emancipação da mulher naquele século tão obscurecido pela negação dessas garantias promotoras de equiparidade social.

Essa defesa da condição feminina, feita por Sabino, pode corroborar a segunda alternativa apontada: a de que parte de alguns dos seus princípios, aparentemente positivistas, em trechos de suas obras, nada mais são que mecanismos empregados para fazê-las circular livremente, sem censuras e/ou restrições, por lares conservadores, que ainda viam muitas obras literárias com desconfiança, enxergando-as como instrumentos perniciosos, capazes de desvirtuar os *bons ensinamentos*.

Sabino urde sua identidade, enquanto escritora, estreando no mundo das letras em 1887, com **Ave libertas**, um ano antes da abolição da escravatura. Aos 35 anos de idade, ela traz a público um poema que versa sobre o abolicionismo, demonstrando engajamento com uma causa vista (ou pelo menos reconhecida) como tipicamente masculina. Lembremos que é ainda sob a influência do Romantismo, especificamente da terceira geração, que a luta pelo abolicionismo é empreendida.

A inserção da autora numa luta em prol da abolição não se dá apenas no plano literário. Esse viés é tão somente um mecanismo para confrontar o poder constituído, como verificamos no artigo “Leonor Porto” (2009), escrito por Semira Adler Vainsencher, veiculado no *site* da Secretaria da Mulher do Governo de Pernambuco. A pesquisadora faz alusão a uma associação intitulada “Ave Libertas”, fundada em 1884, em Recife, que se engajou na luta pela abolição dos escravos e foi presidida por Leonor Porto, escritora contemporânea de Sabino, que chegou a esconder escravos fugitivos em sua residência, no Recife. A “Ave libertas” empregava recursos legais voltados para combater quaisquer tipos de violência cometidos pelos senhores de escravos.

Além disso, as mulheres engajadas nessa agremiação se organizavam e angariavam fundos, a partir de doações, para libertar escravos, bem como esconder negros fugitivos, os quais elas embarcavam para a província do Ceará, onde a libertação já ocorrera. Apesar da relação entre as senhoras e os escravos nem sempre ser muito pacífica, já que há registros de castigos hediondos que algumas dessas mulheres da burguesia aplicaram aos seus escravos, várias dessas senhoras da elite brasileira foram além de atos de filantropia, fundando

sociedades abolicionistas e participando ativamente do processo de libertação, como destaca Hahner (2003).

Em 1885, a dita associação passa também a produzir e publicar um jornal homônimo. Um ano depois, em 1886, lança outro periódico, designado Vinte e cinco de março, seguindo a mesma linha do anterior, do qual tomam parte várias escritoras e escritores, adeptos da causa abolicionista, inclusive Inês Sabino. Semira Adler Vainsencher acresce que, após a abolição, a luta dessas mulheres passou a se voltar para a questão educacional, já que elas começaram o processo de alfabetização dos negros libertos. Possivelmente, o nome que Inês Sabino dá ao seu livro de poemas, **Ave libertas**, é uma forma de homenagear esse movimento de luta e engajamento político da associação homônima e dos jornais que mantinha.

Naquele mesmo ano, Inês Sabino publica **Rosas pálidas**, seguido de **Impressões**, também livros de poesia. Muzart desenvolve diferentes observações sobre essa produção poética, apontando sua pouca qualidade estética, mas ressaltando que os poemas trazem, em seu bojo, um grande contributo à luta pelos grupos sociais minoritários e excluídos, conforme faz questão de ressaltar:

Prefiro ver no estro de Inês Sabino um menor pendor para a poesia e não a ausência de sentimentos amorosos. [...] O que me parece correto encontrar na poesia desta mulher é o sentimento de amor ao próximo que transpira de seus textos, amor aos desvalidos, aos escravos, aos marginalizados, uma grande solidariedade. Mas sua poesia nem por isso é de grande qualidade estética (MUZART, 2000, p. 592).

Da produção literária de Sabino, ainda constam **Contos e lapidações** (1891) e o romance **Lutas do coração** ([1898] 1999). O primeiro se subdivide em duas partes: uma de contos, outra de poemas. Muzart avalia que estes textos apresentam “feição irregular” e opina que deveriam ser chamados de *crônicas*, visto carecerem de um maior esmero com relação à tessitura narrativa. Apesar dessa lacuna e de apresentarem um enredo simples, Muzart julga os contos relevantes, na medida em que neles são introduzidas considerações que refletem preocupação com a causa feminista, com as lutas empreendidas pela mulher, assim como esboça o pensamento filosófico predominante no Brasil oitocentista (MUZART, 2000).

A maior parte das narrativas de **Contos e lapidações**, de fato, traz enredos comuns, sem muita elaboração do ponto de vista estético-literário. Aproximam-se de relatos de fatos do cotidiano. Apesar dessa pouca elaboração, em termos de profundidade e densidade dramáticas, alguns desses contos evidenciam maturidade em termos temáticos. Além disso, Sabino já insere em sua contística alguns elementos diferenciadores, como a

*autointertextualidade*, a *metatextualidade* e artifícios do narrador, conforme discutiremos no capítulo seguinte.

Comparativamente, a autora apresenta evolução sutil de uma obra para a outra, principalmente quando nos propomos a fazer uma conexão entre a tessitura dos contos e do romance, por exemplo, e percebemos um progresso em termos estruturais, ou mesmo quanto à densidade dramática da narração. Sem falar nas temáticas trabalhadas, que agregam ao texto um valor inquestionável, na medida em que possibilitam ao público leitor, começado o jogo de cumplicidade, a compreender e a refletir sobre os assuntos tratados e que cooperam para a ressignificação de alguns papéis femininos.

Sabino publica ainda **Noites brasileiras** (1897)<sup>15</sup>, coleção que apresenta dezenove contos e um bosquejo histórico, oferecido por ela à Pátria. Dois anos depois, edita **Mulheres ilustres do Brasil** ([1899]1996), no qual elenca o perfil biográfico de várias mulheres, dentre esse rol, dezessete escritoras: Rita Joana de Souza, Lourença Tavares de Hollanda, Ângela do Amaral, Beatriz Brandão, Nísia Floresta, Baronesa de Mamanguape<sup>16</sup>, Délia, pseudônimo de Maria Benedicta Borghman [sic], Maria Ribeiro, Bárbara da Silveira, Delfina Benigna da Cunha, Corina Coaracy, Gracia Hermelinda, Albertina Diniz, Revocata dos Passos, Amália Figueroa, Laura Carolina e Maria Helena da Câmara Andrade Pinto. Consideramos um trabalho antológico, memorialístico e literário ímpar, na medida em que visibiliza e eterniza a memória de mulheres que tiveram uma atuação diferenciada na sociedade da época.

Esse livro de Sabino faz parte de um rol de dicionários biográficos publicados nesse século. Textos que, segundo Maria Lígia Prado e Stella Scatena Franco (2012), estavam inseridos numa proposta cultural e educacional para registro da história de um país jovem, como o Brasil, de modo a cooperar para forjar seu novo perfil identitário. As pesquisadoras citam **Brasileiras célebres** ((1862), de Joaquim Norberto de Sousa e Silva<sup>17</sup>, **Mulheres célebres** (1878), escrito por Joaquim Manuel de Macedo e **Galeria illustre** (1897), de Josefina Álvares de Azevedo, tratando de antigas heroínas estrangeiras.

<sup>15</sup> **Noites brasileiras** (1897) consta no acervo da Fundação Biblioteca Nacional- Brasil, na Divisão de informação documental, Catálogo Antigo de obras raras (localização 79, 1, 26).

<sup>16</sup> Inês Sabino faz dois registros do nome da Baronesa: Mamanguape (p. 183) e Maranguape (p. 280, no índice). Optamos pela primeira forma, após pesquisarmos e encontrarmos referência à mesma no *site*<[http://www.genealogiafreire.com.br/b\\_flavio\\_clementino\\_da\\_silva\\_freire.htm](http://www.genealogiafreire.com.br/b_flavio_clementino_da_silva_freire.htm)>. Procedimento similar ocorre quanto ao nome de Délia, pseudônimo de Maria Benedicta Bormann: há duas formas de registro, no livro: Maria Benedicta de Borghman (p. 191) e Maria Benedicta de Borhman (p. 280, índice), equívoco que é corrigido na tese de Araújo, M. (2008), que registra Bormann.

<sup>17</sup> Em 2005, a editora Nova Prova, de Porto Alegre, edita **Joaquim Norberto de Souza: Crítica reunida – 1850 – 1892**. Neste volume, constam seis biografias femininas: Rita Joana de Sousa, Ângela do Amaral Rangel, Gracia Hermelinda, Delfina da Cunha, Bárbara Heliodora e Beatriz de Assis.

Esses dicionários biográficos tinham um objetivo: despertar o senso patriótico entre os brasileiros. Inês Sabino dá sua contribuição, nesse sentido. Contudo, não objetiva apenas registrar oficialmente essas histórias de vida. Ultrapassa essa mera função de registro, quando se apropria dessa categoria de obra para defender direitos femininos, principalmente à educação, ao trabalho, ao voto e ao divórcio.

Heloísa Buarque de Hollanda e Lúcia Nascimento Araújo (1993) defendem que essa obra é uma tentativa, como atestado pela própria Sabino, de resgatar as mulheres relegadas ao esquecimento. Para as autoras,

[...] o trabalho de Inês Sabino comprova como bem cedo as autoras mulheres perceberam na legitimidade deste gênero para-pedagógico de historiografia um terreno promissor para a escrita de suas histórias e experiências particulares. Em certos casos, esta prática foi ainda sentida como um campo possível para a articulação de um discurso, muitas vezes radical, sobre a mulher, no momento em que eram debatidas questões altamente controvertidas como o destino da educação feminina, os novos papéis da mulher na sociedade e a possibilidade efetiva de sua entrada na vida pública (HOLLANDA; ARAÚJO, 1993, p. 33-34).

Muzart (2000) avalia **Esboços femininos** como outro contributo de Sabino para o campo literário. Sobre tal obra, Araújo, M. (2008, p. 68) desfaz um possível mal entendido, alegando se tratar de uma coluna no jornal carioca *A Estação*, que traz alguns artigos publicados entre abril de 1890 e março de 1891, nos quais Sabino delineia biografias de mulheres que alcançam realce no Brasil e no mundo<sup>18</sup>.

Sabino objetivava abrir caminho para se pensar a condição feminina e revisar valores e posicionamentos equivocados em relação à mulher. E faz uma apologia a esse reexame, patrocinando a causa que abraça de forma apaixonada, numa luta armada com palavras certeiras e contundentes, dirigidas para atingir um alvo: a inserção da mulher nos vários espaços do saber, numa sociedade particularizada pela desigualdade no trato com questões de gênero, inclusive e primordialmente nos textos da própria historiografia oficial que, ou excluíram as autoras desse espaço ou, quando muito, mencionaram-nas muito superficialmente. E em muitos casos, a partir de apreciações que cooperaram apenas para reiterar crenças duvidosas sobre a condição feminina, conforme sublinha Hahner (2003, p. 23).

Inês Sabino se propõe a “[...] ressuscitar, no presente, as mulheres do passado que jazem obscuras [...]” (SABINO, [1899] 1996, p. IX). Nesse sentido, a autora, de fato, *dá a vida a*

<sup>18</sup> Ainda sobre a produção literária de Inês Sabino, Blake informa que a escritora tinha outros títulos inéditos, citando: **Alma de artista** (romance histórico), **Através de meus dias** (memórias), **Litteratura brasileira escolar para uso das escolas superiores** (BLAKE, 1895, p. 280).

algumas dessas mulheres, no sentido de recuperar suas histórias numa perspectiva diferenciada, sob um viés diverso das biografias até então realizadas por alguns homens. Um olhar mais feminino, mais aguçado, um refletir que abarca a forma feminina de enxergar atos, fatos e textos escritos e vividos por mulheres, numa representação que busca fazer justiça a muitas delas que foram biografadas de modo equivocado e pouco simpático.

Sabino estilhaça o silenciamento imposto a vozes femininas sufocadas pelo tempo, deixando claro o seu intuito de eternizar, na história daquele século, e nos posteriores, a existência, a luta e o talento de mulheres que “[...] sobressaíram nas letras, a fim de que se conheça que houve alguém que amou a arte e viveu pelo talento, tirando-as, como as outras, da barbárie do esquecimento, para fazel-as surgir, como merecem, à tona da celebridade” (SABINO, [1899] 1996, p. IX).

No citado romance **Lutas do coração**, publicado em 1898, em um viés psicológico, Inês Sabino retrata “[...] os efeitos frequentemente severos decorrentes da ausência de direitos políticos, econômicos e sociais da mulher numa sociedade classista [...], justapõe tais descrições materiais a fins apanhados psicológicos de suas personagens femininas [...]”, conforme atesta Quinlan, no texto introdutório da republicação do referido livro (1999, p. 7). Para ela, Sabino tencionou fazer uma análise da mulher brasileira, deixando marcada a sua posição ideológica no que concerne aos motivos pelos quais algumas delas se revelaram incapazes de se moldar às normas definidas pela sociedade.

Jorge de Souza Araújo (2008) considera que, nessa obra, Sabino busca interpretar a situação das classes minoritárias, no que diz respeito à conduta de brasileiros e baianos, dentre eles, a mulher. Para ele, a obra se volta a representar a contribuição feminina no ordenamento do Brasil do século XIX, trazendo à baila e discutindo a inexistência de vários direitos femininos naquele contexto.

Frisamos que a publicação desse romance ocorre em um século que se pauta pela desigualdade, sob os ditames de uma crítica literária até certo ponto excludente e parcial. Com um agravante: a pouca repercussão que as obras literárias conseguiam, em um país em que a profissão de escritor ainda se configurava como um mau negócio e as condições de produção, publicação e circulação eram precárias e desanimadoras, como noticia Lúcia Miguel Pereira (1988).

Além desses obstáculos, há outros, de cunho político-social, que são desanimadores. Apesar de ser observada uma série de medidas de ordem social e material nas escolas, a verba destinada ao ensino e à educação era parca e esses mecanismos não davam conta dos

problemas cruciais que faziam do Brasil um país de analfabetos, alcançando um percentual de 70% de iletrados, em 1894 (RENAULT, 1987).

Esses dados evidenciam que a República não conseguiu promover as mudanças que a sociedade dela esperava, o que contribuiu para fomentar a insatisfação de figuras públicas proeminentes, bem como de vários estratos sociais que se posicionaram contra algumas ações governamentais. Somados, esses elementos revelam o enorme esforço despendido por mulheres que, como Sabino, fizeram da pena, uma opção, e da escrita, uma voz a ecoar o cotidiano daquele tempo, sob o olhar feminino, deixando registradas histórias vividas por aquelas e outras mulheres.

No ano de 1891, época em que Inês Sabino publica **Contos e lapidações**, é marcante o prestígio do realismo europeu, que surge na França, em 1850. Alinhando-se a essa revolução cultural, o Brasil tem alguns nomes expressivos, como Tobias Barreto, Luís Gama, José do Patrocínio, Joaquim Nabuco, dentre outros, que participam ativamente dessa linha de pensamento. A influência anterior, advinda de Gustave Flaubert (1821-1880), é substituída, nesse período, por Emile Zola e Eça de Queirós. Isso se faz sentir nas obras de Aluísio Azevedo (**O mulato**, [1881] 1998; **Casa de pensão**, [1884] 1992; **O cortiço**, [1890] 1998), Raul D'Ávila Pompéia (**O Ateneu**, [1888] 1995), Júlio Ribeiro (**A carne**, [1888] 1984), conforme explicita Celso Renault (1987). Sabino não fica alheia a todo esse movimento de ruptura com os velhos modelos e adere ao Realismo, apesar de manter certos elementos configuradores do Romantismo.

### 2.3 SUBJETIVAS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE INÊS SABINO

Pelo poder evocador da palavra, Sabino se opõe a alguns dos paradigmas daquele século XIX, abordando temáticas que provocam sulcos erosivos em uma área aparentemente sólida e impenetrável, a partir dos quais é possível ao leitor, pelas brechas, pelas frestas, vislumbrar a visão feminina do amor, casamento, sexo, educação, escritura, intelectualidade, filhos, trabalho, política, dentre outros assuntos que colaboram para desmistificar essa aparente homogeneidade identitária e abala alguns preconceitos em relação ao pensar e à escritura femininos.

Através da sua obra, a escritora contribui para delinear o feminino oitocentista. Para isso, elege como palco da sua enunciação os textos jornalísticos e literários. A partir deles, questiona a visão feminina desenhada em moldes tracejados por mãos e penas masculinas e indaga, provocativamente: “Por que razão a mulher não poderá ser conhecida pela penna de outra mulher, estudando em si, a *psychologia alheia*?” (SABINO,[1899] 1996, p. VIII).

Sabino esclarece que Norberto de Souza já editara um livro semelhante em 1860, com algumas biografias femininas, manifestando o desejo que uma mulher continuasse o seu trabalho, “dando aos esboços os traços sentimentaes desse agrupado de sensações que assaltam a alma feminina e que só uma mulher as pode conhecer bem” (SABINO, [1899] 1996, p. VIII).

Na verdade, trata-se de uma posição ideológica de Norberto de Souza, no mínimo, equivocada. Não podemos partir do pressuposto de que uma mulher escreva melhor sobre a temática feminina, até porque a própria literatura desmitifica tal questão, na medida em que traz imagens femininas vinculadas a um modelo de mulher circunscrita ao lar, ao casamento e à maternidade, traduzindo um pensamento hegemônico patriarcal e preconcebido de uma determinada época ou conjuntura social. Tal forma de representação independe de gênero; na verdade, está muito mais associada à posição ideológica do enunciador, de suas crenças, formas de ver e sentir o mundo. O senso comum pode trair este princípio, direcionando a expectativa dos menos atentos, ou talvez desavisados, para a questão de gênero, porém, leituras mais sutis e menos enviesadas ultrapassarão esse olhar superficial, enxergando autores, quer homens, quer mulheres, que representam o feminino de modo singular, problematizando-o a partir de diferentes identidades femininas.

A tarefa, a que Norberto de Souza faz alusão, Inês Sabino toma para si, reparando equívocos e retratando mulheres de um modo singular, na medida em que aporta, às biografias, sua experiência e visão de mundo acerca do papel relevante que elas representaram.

Interrogando aos seus leitores, Sabino esboça suas angústias e aponta a necessidade de se instaurar uma escrita feminina que não esteja sob suspeição ou sujeita a uma pena machista. E, algumas linhas mais adiante, ela declara: “[...] chamei sobre mim a grande missão de resolver o bello mas difícil problema, esteryotipando os esboços históricos que apresento [...]” (SABINO,[1899]1996, p. VIII).

Ela deixa evidente que a tarefa não foi das mais fáceis, até porque no contexto vivenciado, além de não “ter um teto todo seu”, como defende Virgínia Woolf (2007), estava mergulhada numa sociedade marcada pelo preconceito e entorpecida pelo machismo. Ela

escancara isso quando alega que realizou seu intento, “[...] apesar dos obstáculos que encontrei [para] a realização do meu desideratum” (SABINO, [1899]1996, p. IX).

Depreendemos, por conseguinte, o desejo, a luta e o sonho acalentados por Sabino, em ver mudanças no cenário brasileiro em relação à presença feminina, já que, durante muito tempo, as mulheres foram silenciadas pela tradição literária. Levando em consideração o cânone e a forma como a crítica tratava e enxergava essa produção literária, quando muito com ínfima atenção, concordamos com Muzart (2000), quando diz:

[...] As mulheres pouco publicaram, contudo não escreveram pouco. [...] Verificou-se, pois, em levantamento da crítica da época, que as poetisas, desde que dentro dos limites impostos pela sociedade, obtiveram um certo apoio da crítica e algum espaço para sua produção, principalmente nos periódicos. [...] Ao questionar-se o cânone, descobre-se que o *corpus* da literatura, tal como para o período colonial em sua relação com a oralidade, está ainda se constituindo devido às descobertas de vozes silenciadas de mulheres, no século XIX ou em séculos anteriores (MUZART, 2000, p. 26).

O início do século XIX é caracterizado, não só por grandes transformações no cenário político, social e econômico, mas também no literário, sendo marcadamente, como informa Muzart (2000, p. 18), o século da literatura em âmbito mundial. O Brasil não fica fora desse contexto em que a literatura passa a ter sua função social exercida de modo mais intenso. Apesar disso, esse tipo de texto circula acentuadamente nos estratos sociais mais altos e, do ponto de vista do leitor, era uma atividade cultural relevante, da qual as mulheres podiam usufruir, porém, no que tange à produção literária, esta ficava mais restrita aos homens. As mulheres acabavam por serem interdidas em função de preconceitos, estereótipos alimentados pela religião e pelas delimitações erigidas pela sociedade burguesa em relação aos papéis sociais vinculados ao feminino.

Essa hierarquização de gênero tinha, por trás, a aceitação da inferioridade da mulher, oriunda de concepções positivistas, com atributos atrelados irrevogavelmente a sua permanência no lar, onde deveria reinar *soberana*, na educação familiar, no suporte ao marido e no oferecimento de atitudes exemplares que pudessem cooperar para a ordem social.

Em boa parcela da população, a educação feminina se resumia a conhecimentos da educação elementar e de prendas domésticas que colaborassem para o sucesso da empreitada matrimonial. Ou seja, o sistema educacional do Brasil acabava por ratificar o papel subalterno reservado à mulher e, desse modo, contribuía perniciosamente para robustecer a distinção entre o masculino e o feminino, hierarquizando perniciosamente o gênero.

Hahner (2003, p. 76) mostra que, somente em 1827, a legislação para a educação das mulheres se consolida. Contudo, restringia esse acesso às escolas elementares. Essa educação,

mesmo inferior à oferecida ao homem, destinava-se às elites, pois as representantes das camadas sociais menos favorecidas servem de mão de obra barata para a camada social mais abastada, desempenhando atividades como empregadas domésticas, costureiras, operárias etc. Ainda que uma minoria com acesso à educação, é justamente desse grupo que surgem mais tarde àquelas que lutariam pela emancipação feminina.

O contexto restritivo quanto à igualdade de direitos não intimidou nem fez calar a voz de várias mulheres que lutaram por mudanças em várias frentes, para isso apropriando-se de um aparato de pertencimento, por excelência, masculino. Sem considerar o cerceamento ao seu redor, muitas delas escreveram, lutaram e criaram diferentes táticas de enfrentamento para alcançar seu alvo.

Essa restrição foi perceptível, inclusive no Brasil, onde as mulheres também foram submetidas a interdições e policiamentos. Isso não significa que elas deixaram de produzir. Comparativamente, sabemos que as mulheres publicaram suas obras bem menos que os homens, contudo, algumas escreveram bastante, principalmente para jornais e periódicos, como demonstra a pesquisa desenvolvida por Bernardes (1988). Outras, menos destemidas talvez, intimidaram-se quanto à crítica masculina e guardaram seus escritos em gavetas, baús e outros recônditos do lar. Aquelas que não se permitiram constranger seguiram caminho inverso, reconhecendo-se escritoras, como Nísia Floresta, Maria Benedita Bormann e Inês Sabino, dentre outras. Mulheres várias que publicizaram seus escritos, para tanto empregando mecanismos diferenciados: umas buscavam o aval masculino, a partir de prefácios ou cartas de recomendação ao leitor; outras usaram pseudônimos; terceiras, mais ousadas, investiam forte em seus sonhos e, por conta e risco, abraçaram a carreira literária, a jornalística e a esfera teatral.

Algumas dessas escritoras, ainda que sabedoras do inevitável rechaçamento, críticas e contestações, não se deixaram amedrontar. Isso fica perceptível no prefácio do livro **Contos e lapidações**: a autora empírica rompe com a tradição de entregar a uma pena masculina o ofício de fazer a introdução da obra literária e se auto-prefacia, enunciando:

Não há livro novo de autor desconhecido sem um prefácio qualquer, e não existe prefácio, sem o nome de quem o fez.

N'esse caso acho-me eu.

Como é muito natural, receiando incomodar alguém por escrever sobre minha modesta individualidade literária meia dúzia de linhas de recomendação somente por deferência a ser eu uma senhora, apresento-me só (SABINO, 1891, p. 1).

Sete anos após abrir mão do recurso de ter um prefaciador, a autora lança o romance **Lutas do coração**, que tem um texto introdutório escrito por Alberto Pimentel, jornalista, cronista e poeta simbolista. Ela não esclarece ao leitor, como fez no primeiro caso, o porquê dessa mudança de decisão.

É com este perfil identitário não homogêneo, fragmentado, que Sabino rasga o invólucro do silêncio relativo à escritura feminina, forma de apagamento da voz do outro. Esta é uma contribuição ímpar, na medida em que tal ação ultrapassa as barreiras do tempo, marcando e demarcando, não só àquela, mas em todas as épocas, um espaço feminino assinalado por vozes que gritam, clamam e impregnam a literatura de um feminino que se imiscui em uma sociedade que não enxerga na mulher os ricos matizes do seu dizer e do seu escrever. Isso fica evidenciado por Sabino, quando ela dialoga com seu público leitor e revela a angústia que sente por conta de tais descaminhos e pela pouca valorização dada à mulher brasileira intelectual e a sua arte. Ela admite sua tristeza por causa disso e declara:

As vezes uma nuvem triste cae sobre a minha obscura penna, convencendo-me que o nosso meio aliás já um tanto culto, não se compenetra da verdade que a mulher intellectual pode trazer à bouqueta do Bene, desafiando o sentimento e a subjetividade, muito mais afinada que o de escriptoras européas, não há negar (SABINO, [1899] 1996, p. 269).

Ela faz questão de enfatizar que “a litteratura feminina no Brazil, tem caracter proprio e não se confunde com outra qualquer [...]” (SABINO, [1899] 1996, p. 269). Em seguida, sugere o que pode ser feito para que a Arte, entre as mulheres, não receba uma condenação *ad infinitum*, direcionada ao pouco caso e ao esquecimento: “[...] Para que a Arte [...] não seja condemnada a eterno marasmo, necessita-se dar-se-lhe azas, impulso, estímulo, a fim de que o talento surja com a força que constitue a sua originalidade” (SABINO, [1899] 1996, p. 269).

Participando de um período de transição da nossa história, com fatos marcantes e definidores de uma nova feição brasileira, muitos escritores não ficam à margem desse processo. Pelo contrário, engajam-se nas lutas por mudanças e promovem rupturas, desejosos de reformas que possam trazer o cenário e a realidade do brasileiro para a arena. Ou seja, querem ser protagonistas de uma reforma, segundo Delso Renault,

[...] que mostre a realidade do *homem brasileiro*. Reforma que revele também as riquezas e recursos naturais do Brasil.[...] É uma fase de transição. Alguns temas sociais como o divórcio, agitam o Congresso. [...] A literatura, como já dissemos, vive essa transição. [...] Livros e jornais refletem as reações sociais. É com a linguagem que se manifestam os ajustados com o momento social e os inconformados com a estrutura social que os cerca. [...] Justifica-se, desse modo, a

importância que a palavra escrita, a literatura, assumiram na tarefa complexa da interpretação da história e da sociologia (RENAULT, 1987, p. 280-282).

Tais escritores assumiram essa função, mesmo se situando numa sociedade que proclamava a inferioridade feminina. Essa visão é perceptível no texto veiculado na Gazeta da Tarde, de Porto Alegre, em 18 de junho de 1895. Nesta reportagem, a mulher é retratada como “[...] inferior ao homem e por mais que assegurem os escritores empenhados em demonstrar que esta inferioridade é aparente, não conseguem destruir o que é uma verdade incontestável. A mulher brasileira é geralmente de uma indolência e ignorância sem pares” (GAZETA DA TARDE, 1895 apud PESAVENTO, 1992, p. 72).

Sabino faz parte desse grupo que luta por reformas nas várias esferas sociopolíticas, contrariando vozes que arditamente forjavam uma identidade feminina homogênea, numa pseudo valorização do papel da mulher. Ela transgride o posto, o dito e o escrito, percebendo o alcance negativo dessa repentina valorização dos papéis atrelados ao feminino, no período republicano e protesta contra isso.

A partir da sua escritura, Sabino cria subjetivas imagens do feminino, tecendo um trabalho entrecido de lembranças, evocações, textos lacunados e repletos de silêncios que *falam e bradam* para serem preenchidos e desvendados pelos leitores, numa escritura feita de colagens e fragmentos.

São textos residuais, de experiências advindas da sua e da vivência de tantas mulheres que com ela contracenaram, seja direta ou indiretamente. Experiências que se mesclam, imbricam-se e traduzem a forma de ver o mundo circundante a partir de um olhar feminino e feminista, transmutando-se, por conseguinte, numa escritura que, segundo Derrida (2009, p. 96), “[...] desloca-se numa linha quebrada entre a palavra perdida e a prometida. A *diferença* entre a palavra e a escritura é a falta, a cólera de Deus que sai de si, a imediatidade perdida e o trabalho fora do jardim”. É justamente isso que o texto sabiniano permite ao leitor perceber e apreender: a ausência ou a pequena presença da escritura feminina na historiografia literária, a falta da experiência feminina na literatura canonizada, textos sobre a mulher e sob seu prisma.

É entre esta palavra perdida e a prometida que Inês Sabino consegue estabelecer a diferença do pensar sobre temas diversos, já abordados por escritos conservadores, mas trazidos à baila pela escritora, sob um novo enfoque. Ela promove rupturas que rasuram o pensar daquele tempo, apesar de algumas permanências, conforme indicado.

Em **Mulheres ilustres do Brasil** ([1899]1996), a autora defende que a mulher deve ser conhecida por uma escrita outra, que não deve se limitar a viver somente de virtudes e graças, mas pela inteligência, evidenciando a superioridade daquelas que estudam e escrevem, como

Beatriz Brandão, uma das suas biografadas. Sabino, entremeando a história de vida dessa escritora com uma conversa com suas leitoras, apresenta um belíssimo quadro, emoldurado com suaves metáforas, elogiando a mulher culta:

A alma da mulher culta, leitora, é semelhante a uma formosa e delicada pintura cujos tons se reflectem nas acções nobres que pratica, assim como seus gestos e até nos ademanos.

Compreende tudo, mais que outra qualquer. Para ella, as sensações são como nuvens de marfim ou de madreperola que o artista rendilha, sem contudo macular-lhe a substancia.

Beatriz era por essa forma.

Foi por isso que as letras foram seu único consolo [...], estudava e tinha idéias próprias, o seu mais bello capital, que se não extorque, e do qual se não se póde apoderar qualquer pessoa (SABINO, [1899]1996, p. 108).

Ainda nesse livro, Sabino se insurge contra o preconceito em relação à mulher escritora e revela como a crítica literária daquele período negativiza e rechaça a escrita feminina:

É nessas condições que eu admiro-a [Baronesa de Mamanguape<sup>19</sup>] como heroína, por arcar com o desprezo (permitta-se-me a phrase), e irrisão até, que se lança à mulher que trabalha pela intelligência, nesse humilde labor ainda não bem comprehendido, por não se levar a sério os trabalhos femininos que sahem da forja da imaginação, nessa febre sem cura que desespera, sobre tudo, quem, como ella, via a seu lado uma filha angélica e um filho para educar (SABINO, [1899]1996, p. 187).

.....  
A critica do tempo recebeu o livro [da Baronesa de Mamanguape] à ponta de espada, somente pelo mau gosto de depreciar-se tudo o que vem de uma penna, convicta, embora como a della, simplesmente [...] ponha as aptidões da mulher dez polegadas abaixo do homem, como se células de mais, se células de menos, obrigasse o talento a reconhecer sexos (SABINO, [1899]1996, p. 242).

A autora consegue circular com desenvoltura por espaços literários, com riscos e traços que singularizam uma produção literária realmente feminina. Quando pensamos nesse tipo, assumimos que não irá se alinhar necessariamente com aquela produzida por mulheres, pois compreendemos que um homem pode esboçar uma escrita feminina e vice-versa. Ruth Silviano Brandão, em **Mulher ao pé da letra: A personagem feminina na literatura** (2006), escreve: “As categorias feminino e masculino não coincidem necessariamente com mulheres ou homens e que, no registro da escrita, um homem pode ter uma escrita feminina

---

<sup>19</sup> Sabino denuncia a tendenciosidade e o preconceito da crítica, em relação à escrita feminina e à obra da Baronesa de Mamanguape, alguém que, segundo nos informa Brito Broca (2005), manteve um dos poucos salões literários da época, onde se discutia literatura e arte, recebendo convidados, preferencialmente escritores. Há uma personagem sabiniana que tem um perfil similar: Ofélia, de **Lutas do coração**. Ela também mantém, em sua casa, um salão onde recebe literatos, pintores, jornalistas etc., promovendo reuniões voltadas para esse tipo de ação.

ou engendrar fantasias femininas, e mulheres podem ter uma escrita masculina” (BRANDÃO, 2006, p. 30).

Concordamos com tal assertiva. Quando nos referimos à voz feminina, pensamos exatamente naquela própria, que não se espelha na experiência alheia a si, mas em suas vivências pessoais, querências, desejos, vontades; voz enunciativa de um discurso próprio, firmado, não na fixidez, na imobilidade, mas que reflete e transcende a sua condição existencial. É nessa linha de compreensão que apreendemos a obra sabiniana. Ainda que apresente alguns laivos positivistas, a autora consegue fazer eclodir uma voz que enuncia, não mais desde a perspectiva do outro, fazendo eco aos modelos consagrados e canonizados, mas a partir de uma enunciação que grita verdades, demandas e desejos efetivamente femininos.

Sabino se desidentifica, por conseguinte, dos papéis previamente firmados pela voz hegemônica de uma sociedade patriarcal, numa escritura toda sua, traçando linhas nem sempre retas, já que forja seu caminhar pelo mundo da literatura, em um período de transição, de múltiplas transformações socioeconômicas e culturais. Daí serem perceptíveis oscilações, no seu dizer, muitas vezes acanhadas e, em outras, intrépidas e ousadas para a época, em um convite aberto ao público leitor para que mergulhe nesse trançado de letras que se combinam e tecem um contradiscurso que desafia, conclama e enuncia outras possibilidades para o feminino.

Enquanto várias mulheres do seu tempo aceitam passivamente o apagamento da sua voz, outras, como Sabino e algumas outras poucas escritoras, jornalistas ou filósofas, abandonam a linha de aparente conforto de um modelo feminino previamente consagrado pela sociedade daquele contexto. Trocam os panos e as agulhas, tão valorizados na época, pelas canetas e os papéis, tornando-se mulheres das letras, mesmo sabendo que as retaliações e o descaso fatalmente poderiam ocorrer. De fato, acontecem, na medida em que essa escritura feminina é posta sob suspeição, ficando à margem do cânone e da história oficial.

Quando tocamos nesse ponto nevrálgico do cânone, não o fazemos por querer a entrada da autora aqui investigada nesse seleto rol, até porque compreendemos que sua produção literária apresenta alguns vícios quanto ao estilo, como apontaremos na análise da sua contística, algo que é suplantado na sua prosa romanesca, já que a autora supera alguns vícios, evidencia maior elaboração em **Lutas do coração**, com personagens mais complexas, linguagem mais realista e uma análise psicológica que demonstra um grau mais elevado de maturidade, enquanto escritora.

Coadunamos com Elódia Xavier (1999, p. 20), quando ela trata de obras literárias de autoria feminina do século XIX, no artigo “Para além do cânone” (1999), alegando que é

preciso cuidado “[...] para que não se valorizem esteticamente textos carentes de qualidades literárias; o fato de serem de autoria feminina não se constitui num critério de valor”. Mas não podemos deixar de pensar em várias escritoras que, com certeza, devem ter apresentado textos esteticamente bem formulados e que se enquadrariam perfeitamente nesses moldes.

Essas mulheres procuraram desconstruir a homogeneidade identitária feminina. Para isso, burlaram astuciosamente a ordem vigente, criaram estratégias para entrar em um mundo literário pouco afeito aos textos de autoria feminina. E Sabino, mesmo apresentando, em alguns momentos, um posicionamento rousseauiano em relação à moral, ou à religião, coopera para um repensar do papel feminino na sociedade, não só daquele século, mas do atual, já que sua obra, em alguns pontos, é contemporânea e ainda hoje conclama as mulheres a um engajamento, destacando que elas não devem “[...] viver apenas pelas virtudes, nem pelas graças: ella deve, necessita, agir pela intelligencia [...]” (SABINO, [1899]1996, p. IX).

O caminho percorrido neste capítulo, fruto do entrelaçamento com múltiplas vozes que investigam sua trajetória, aponta para aspectos reveladores de uma Sabino singular, uma das precursoras que se lança no mundo literário provocativamente, abordando temáticas tão caras, porém, mal vistas para aquele contexto oitocentista, o que forja seu caminhar pelos estreitos caminhos literários que não os traçados pela historiografia oficial do século XIX, opondo-se a uma crítica tradicional que determina e legitima um cânone cujas bases se lançam e tentam se firmar pondo à margem a escritura feminina.

Trilhando caminhos nem sempre previsíveis, Inês Sabino assume diferentes identidades, em distintas etapas da sua vida. Desloca-se, em determinados momentos, daquela estrutura fixa, tracejada e idealizada pela sociedade da época para o indivíduo, descentrando-se, por conseguinte, de modelos predefinidos que buscavam atrelá-la a um perfil identitário uno.

Sabino apresenta comportamentos controversos, às vezes defendendo temáticas inovadoras para aquele tempo; em outros momentos, molda-se a modelos previsíveis, o que entendemos como uma forma de driblar o cerco que tentou se fechar em torno da escrita feminina e, conseqüentemente, um modo de forjar o seu caminhar por esses espaços de enunciação tão negados para a mulher daquele século. Exemplo disso é quando ela se mostra tradicional, em alguns textos literários, fazendo alusão ao papel de mãe e esposa, expondo resquícios positivistas, e, em outro, escolhe caminho diverso, molda outro caminhar; opõe-se a esses ranços, apregoa maior liberdade para as mulheres, defendendo a educação, o divórcio, o voto e outras conquistas similares, que cooperassem para a emancipação da mulher.

Nessa sua trajetória, Sabino dessacralizou alguns mitos relativos à escrita e aos papéis femininos que vincularam a mulher a um exclusivo *locus* identitário. Utilizando sua escrita

como instrumento de transgressão, risca e registra, nas páginas literárias, outra história de mulher, retratando-a desde o olhar do feminino, sob outro prisma, produzindo um discurso até certo ponto contra-hegemônico.

Inês Sabino vai, aos poucos, pela linguagem, (re)configurando-se, (re)fazendo percursos. Enquanto escritora, ela engendra diversas tramas narrativas da sua e de outras histórias de mulheres. Com isso, ela coopera para desestabilizar a identidade nacional feminina homogênea, amplamente difundida naquele século, como modelo a ser seguido, e que se funda nesse passado histórico, num período em que são produzidos discursos fundantes sobre o nacionalismo, na tentativa de construção do modelo identitário brasileiro, em cuja matriz se defendia o discurso da mulher como esteio da sociedade, a célula mater responsável por forjar as novas gerações. Para isso, esse ideário estabelecia associação direta entre maternidade, progresso e patriotismo, salientando a contribuição ímpar da mulher na formação moral e na vida do país, desde que o executassem no reduto dos seus lares, como explicita June Hanher, em **Emancipação do sexo feminino: A luta pelos direitos da mulher no Brasil – 1850-1940** (2003, p. 125).

Enquadrando-se nesse perfil, corroborando com tais imagens, algumas obras, independente do gênero de seus autores, esboçam personagens femininas condizentes com papéis sociais previamente estabelecidos para a mulher, reforçando a sua homogeneização identitária, forjada no molde patriarcal. É justamente desse constructo que Inês Sabino tenta fugir, produzindo uma literatura que convoca o leitor para outras possibilidades, dissipando em seus textos múltiplas faces femininas. Nesse sentido, ela possibilita, à leitora, uma releitura identitária e, por conseguinte, questionadora da história oficial sobre a mulher. Desta forma, Sabino registra, assim como algumas outras escritoras, uma página diferenciada daquela proposta pela historiografia do século XIX, somente há pouco tempo revisitada pela crítica.

### 3 ARTIFÍCIOS NARRATIVOS PRESENTES NA PROSA SABINIANA

Assim, o texto e seu leitor dialogam numa relação fluante, em que o próprio texto é habitado pelo imaginário da personagem e do leitor, este já preso de seus fantasmas sempre prontos a entrar em sintonia com a ficção literária. [...] Enfim, escritura e leitura são gestos solidários, interdependentes, que fazem vir à tona representações e afetos que antes permaneciam no limbo do não-dito (BRANDÃO, 2006, p. 15).

No estudo empreendido neste capítulo, incursionaremos pela prosa de Inês Sabino, mapeando alguns elementos narrativos prenunciadores da transição de sua escrita, de uma fase embrionária, para uma mais madura.

Em seus primeiros passos rumo à prosa, Sabino insere, no seu texto, recursos que julgamos indicadores de um caminhar em direção a uma escrita estilisticamente mais aprimorada. Dentre eles, apontamos a *metaficção* (HUTCHEON, 1984), a *metatextualidade* (GENETTE, 1982)<sup>20</sup> e o diálogo com o leitor (BOOTH, 1980), elementos que podem ser vistos como artifícios narrativos voltados para a sedução do leitor, isso, em um século balizado por uma literatura mais focalizada no autor. É possível também apreender a inserção de alguns elementos configuradores do *Bildungsroman* feminino (PINTO, 1990), indicadores de uma escrita centrada neste gênero, a qual se consolidará no romance **Lutas do coração** ([1898] 1999), conforme demonstraremos no quinto capítulo desta tese.

A base para as discussões deste capítulo são os livros **Contos e lapidações** (1891), “Fragmentos de um romance inédito” (1891) e **Lutas do coração** ([1898] 1999). Como corpo teórico, empregamos as reflexões de Wayne Booth (1980) sobre a relação entre autor, narrador e leitor, dialogando com as contribuições de Gérard Genette (1972; 1973; 1976; 1982) sobre níveis narrativos. De Linda Hutcheon (1984) valemo-nos apenas do conceito de *metaficção*, numa interlocução com a narrativa narcísica por ela proposta.

---

<sup>20</sup>Os excertos constantes neste trabalho são do livro *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*, de Gérard Genette. Foram retirados da tradução feita pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – POSLIT – da FALE/UFMG, no 1º semestre de 2003.

### 3.1 AUTOR, LEITOR E NARRADOR: UMA TRÍADE *INTRINCADA*

Quando nos propusemos a estudar a prosa sabiniana, delimitando sua produção contística e romanesca, vimo-nos envolvida por alguns artifícios narrativos e escolhas retóricas desafiantes, que nos instigaram a pensar sobre a complexa relação estabelecida entre o autor *implícito* (terminologia criada por Wayne Booth), narradores, personagens, enfim, por uma gama de seres fictícios que transitam numa obra literária, organizando-se harmonicamente, ou não, num jogo de forças que empurram o leitor para esse universo ficcional.

No livro **A retórica da ficção** (1980), pela primeira vez em 1961, Wayne Booth traz contributos significativos sobre essas questões, tratando da ficção como retórica e da retórica na ficção. O crítico problematiza determinados temas, tidos por muitos como um campo minado. Leva-nos a pensar, dentre outros assuntos, sobre os engendramentos feitos por um autor para se infiltrar na história, contar-nos algo, as implicações decorrentes desse tipo de ação, em se tratando da relação assentada entre o autor e nós, leitores, quando somos capturados pela emaranhada trama que envolve o texto literário.

Nessa linha, Booth (1980) também revela preocupação com a recepção da obra literária. Ele aborda pontos nevrálgicos para repensar os processos decorrentes da interação do leitor com uma obra, bem como as relações instituídas no curso deste diálogo.

De modo menos ingênuo e menos reducionista do que outras, a abordagem de Booth (1980) nos motiva a refletir sobre a técnica da ficção, as relações abrangentes da teoria literária e alguns dos seus conceitos, os quais nos acostumamos a acatar uniforme e pacificamente, tanto nas instâncias dos estudos teóricos, como na sua aplicação prática, quando, na docência, reproduzimos saberes que não se tornam instigantes, tendo em vista não abarcarem a amplitude e a riqueza das relações assentadas nessa interação entre o mundo ficcional e o mundo do leitor. Dentre eles, Booth (1980) destaca o *contar* e o *mostrar*. Para ele, tais mecanismos retóricos têm sido abordados com pouca eficácia, ao longo do tempo.

O teórico também trata da questão do *ponto de vista*. Ele ressalta que o mesmo, durante bastante tempo, ficou circunscrito a um estudo periférico, pouco esclarecedor. Percy Lubbock, em **A técnica da ficção** (1976), questiona-nos: “Com que personagem se identificará o escritor, se é que deve identificar-se com alguma; quem ele irá investigar?” (LUBBOCK, 1997, p. 52).

Wayne Booth (1980) se posiciona a respeito do foco narrativo e evidencia a inadequação da classificação tradicional de *ponto de vista* nesses tipos. Para ele, são tão somente variações de pessoa e/ou grau de consciência, o que pouco coopera para uma maior compreensão do tema.

No livro **A análise literária** (2005), Massaud Moisés faz uma abordagem sobre o *ponto de vista* ou *foco narrativo*. Ele explica que, durante muito tempo, os estudos ficaram restritos a uma discussão pouco produtiva, enfocando apenas a posição assumida pelo escritor para narrar os fatos. Conforme Massaud Moisés (2005), nesse viés, as análises voltaram-se, por décadas, para a identificação da pessoa verbal que assume a narrativa, centrando-se em dois focos: na primeira pessoa, desdobrando-se em dois - a personagem principal, que relata sua história; ou a personagem secundária, que narra o drama da protagonista; na terceira pessoa, que também pode se ramificar em duas direções - o escritor onisciente, que assume a narrativa, ou o escritor que, enquanto observador, relata o que está ao seu alcance.

Coadunando com a posição assumida por Booth, Maria Lúcia Dal Farra, na obra **O narrador ensimesmado** (1978), faz ressalvas quanto à precariedade e às limitações das classificações relativas ao *ponto de vista*. Ela assume uma posição bastante elucidativa:

O narrador, às instâncias do autor-implícito, pode abandonar temporariamente o foco adotado, o que em suma significa que qualquer classificação é sempre inexata. Deste modo, todos os exemplos de utilização deste ou daquele ponto de vista em determinado romance, novela ou conto, são arbitrários, no sentido de que representam, dentro da obra, somente *uma maior constância* (DAL FARRA, 1978, p. 27).

Para o cenário da sua discussão, Dal Farra (1978) traz a *persona*, o disfarce ou a máscara que os autores criam, no curso da sua narrativa, a quem cabe atualizar seus pontos de vista, seja ele um narrador camuflado na onisciência, ou limitado à visão de um *eu* que conte a história. Portanto, o *autor implícito* vai comandando os passos do narrador, enquanto uma das suas máscaras, como define Booth, bem como das personagens, do tempo, do espaço etc, orquestrando, por conseguinte, a dinâmica da narrativa.

Em **O foco narrativo** (2000), Ligia Chiappini Moraes Leite esclarece que a referência a determinado tipo de narrador diz respeito à predominância de um, em relação aos outros, já que a obra ficcional dificilmente apresentará apenas um desses tipos. A autora evoca a *teoria das visões* na narrativa proposta por Jean Pouillon (1974), para quem há três tipos: a *visão com (avec)*, a *visão por trás (par derrière)* e a *visão de fora (du dehors)*.

Jean Pouillon (1974) resume, com bastante clareza, essa questão da visão (ou visões) que o narrador pode ter sobre o narrado e as probabilidades de relações entre ele e as personagens. Estabelece um liame entre a forma como enxergamos o outro, no nosso dia a dia, e o modo como o narrador representa suas personagens. Assim como olhamos os fatos e os outros indivíduos a partir de diferentes perspectivas, Pouillon (1974) defende que o mesmo processo ocorre na obra literária: o narrador poderá se situar estrategicamente em mais de um ângulo, de modo a ampliar o campo de visão que, em vez de monocromático, passa a ser multicolor, permitindo perceber nuances que farão a diferença na percepção que o leitor terá dos seres ficcionais e da trama como um todo.

Sobre a *visão com (avec)*, quando o conhecimento do narrador se restringe ao que sabe a personagem sobre si e sobre os acontecimentos, Pouillon (1974) afirma: escolhe-se uma personagem, em torno de quem girará a trama, dando-se a ela um enfoque diferenciado em relação às demais, sendo descrita desde dentro. A partir do seu foco, o leitor passa a enxergar as demais personagens e a vivenciar, com ela, os fatos destrinchados. Ou seja, ela passa a ser o centro da narrativa “não porque seja *visto* no centro, mas sim porque é sempre *a partir* dela que vemos os outros [...]” (POUILLON, 1974, p. 54).

Diferente da visão anterior, na *visão por detrás (par derrière)*, há um afastamento do interior da personagem, com o intuito de focar objetiva e diretamente sua vida psíquica. Esta visão possibilita ao narrador conhecer tudo sobre a vida e o destino da personagem, logo, onisciente. Enquanto na obra que elege a *visão com* “o centro a partir do qual se irradia a visão constitui um foco que faz parte do próprio romance; é na obra que encontramos a fonte de luz que a ilumina”, na *visão por detrás* o foco recai, não na obra em si, mas no romancista que “não se encontra *dentro* do mundo por ela descrito, mas sim *por detrás* dele, como um demiurgo, ou como espectador privilegiado que conhece o lado inferior das cartas” (POUILLON, 1974, p. 62). Assim, nessa perspectiva, cabe ao romancista definir desde onde se posicionará para visualizar a personagem.

A *visão de fora (du dehors)* se refere ao narrador restrito à descrição dos fatos, não sendo possível conhecermos o que se passa no interior da personagem. Nesse sentido, a partir desta visão, passamos a enxergar o exterior da personagem, na medida em que seu caráter vai sendo desvelado pelo escritor, que prefere não o exibir de modo explícito, ou mesmo tecer qualquer comentário a seu respeito. Na verdade, o romancista escolhe descrever o comportamento desse ser fictício. Com isso, permite que o leitor enxergue a personagem como se estivesse na sua frente ou, como diz Pouillon, “ficamos *por fora* e por assim dizer *diante* do herói, vendo-o agir, ação a partir da qual tomamos conhecimento do que ele é,

conhecimento esse que permanece evidentemente abstrato e mais ou menos hipotético” (POUILLON, 1974, p. 75).

Quando Jean Pouillon (1974) trata da figura do narrador, ele convoca o romancista para o centro do debate, dando-lhe carta branca quando se trata da eleição da visão a ser adotada pelo mesmo. Booth (1980) atualiza esta concepção, inserindo mais um elemento ficcional na tessitura do romance, que é o *autor implícito*. A ele caberia semelhante escolha, ao jogar o jogo estabelecido no campo da narrativa romanesca: enquanto uma *versão implícita* ou *oficial* do escritor (BOOTH, 1980, p. 89) do autor real (ou empírico). É ele, o *autor implícito*, quem dá as cartas e faz as escolhas, em se tratando da eleição do foco, do narrador ou das personagens, como Booth (1980) deixa bem evidente,

O *autor implícito* escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos; inferimo-lo com versão criada, literária, ideal dum homem real – ele é a soma das opções desse homem.  
Só distinguindo entre autor e a sua imagem implícita poderemos evitar discussões vãs e fátuas e sobre qualidades como *sinceridade* e *seriedade* do autor [...] (BOOTH, 1980, p. 92).

Com base em alguns desses estudos sobre a figura emblemática do narrador, deduzimos a complexidade que envolve essa discussão. Como expõe o próprio Wayne Booth (1980), essas visões simplificadas sobre o *ponto de vista* carecem de um maior aprofundamento, de modo a, minimamente, captarmos o fio da meada dessa relação que se projeta na obra literária. Isso ocorre a partir da assunção, pelo *autor implícito*, de diferentes ares que uma das suas máscaras - o narrador – pode assumir, a depender das necessidades e propósitos estabelecidos para determinado contexto literário.

Dentre os mecanismos retóricos à disposição do escritor, Booth (1980) assinala o *contar* e o *mostrar*. A essência desse debate, conforme ele explica, surge com Gustave Flaubert, defensor da relevância de se *mostrar* uma cena, ao invés de contá-la, visto que tal ação revelaria maior elaboração artística.

Wayne Booth (1980) discorre ainda a respeito da defesa que Percy Lubbock (1976) faz da pertinência de o escritor permitir que a história fale por si mesma, sem a necessidade de intromissões autorais, quer seja a partir da inserção de digressões, quer seja de comentários intervenientes no curso da história. Numa reflexão sobre tal assertiva, Booth (1980) assume uma posição diferenciada. Para ele, “o *contar* é, em si, a apresentação dramática de uma relação com o *alter ego* do autor, a qual, em ficção estritamente impessoal é, frequentemente, menos viva porque apenas implícita” (BOOTH, 1980, p. 228).

Concernente à utilização do *comentário fidedigno*, Booth (1980) adota uma posição inequívoca quanto à voz do autor, na trama ficcional. O teórico assume que o autor pode, sim, aventurar-se nessa intrusão, porém, estabelece, para isso, uma condição: que ele dê conta de nos persuadir a enxergar tais *intrusões* como bem elaboradas e relevantes, tanto quanto as cenas vislumbradas.

Nessa linha de entendimento, Booth (1980) aquiesce que a inclusão de determinados comentários pode cooperar para a perda da qualidade estética de uma obra. Contudo, há outros que operam de modo diferenciado, agregando valor ao texto, na medida em que o narrador consegue atrair o leitor, estratégica e habilmente, prendendo-o no tecido literário. Para o teórico,

[...] muitos comentários que parecem excessivos, quando julgados pelos padrões estreitos de função, são inteiramente defensáveis quando vistos sob o prisma da contribuição que prestam ao sentido de viajarmos com um companheiro de confiança, um autor que batalha sinceramente para fazer justiça aos seus materiais (BOOTH, 1980, p. 229).

Como exemplos ratificadores desse *contar* produtivo, Booth (1980) faz alusão à obras como **Tom Jones**, de Henry Fielding (1973), **Tristram Shandy** (1998), de Laurence Sterne e **Decamerão** (1981), de Giovanni Boccaccio, cujos narradores capturam engenhosamente o leitor, utilizando o *contar* a serviço do *mostrar*. O inverso pode ocorrer, quando o *contar* acarreta prejuízos à obra. Ele sinaliza a necessidade de um cuidado maior na inserção de comentários que, de fato, acrescentem valor à obra. Afinal, “o autor que se imiscui tem que ser interessante; tem que ter vida como personagem” (BOOTH, 1980, p. 234). É inegável: muitas obras pecam por trazerem comentários ou intrusões que não ajudam a conferir autenticidade à narrativa. Por isso, tornam-se prejudiciais e desnecessários, depondo contra o *contar*, na medida em que tornam a obra enfadonha e pouco atrativa para o leitor.

A partir do posicionamento de Lubbock (1976), e baseando-se nos estudos de Wayne Booth (1980), Lígia Chiappini Moraes Leite, em **O foco narrativo** (2000), acrescenta que tal posição é vista, por muitos críticos, como dogmática e controversa, uma vez que essa teoria assume um caráter bastante normativo. Por conseguinte, torna-se uma visão que não abarca o caráter múltiplo do *ponto de vista*, sendo, deste modo, reducionista (LEITE, 2000, p. 16).

Dentre as críticas elencadas por Wayne Booth (1980), em relação à tese de Lubbock (1976), ressaltamos a questão do desaparecimento do autor, bem como da narrativa objetiva. Booth se contrapõe a essa idéia, afirmando que o autor não se esfumaça, desaparecendo da obra como num passe de mágica; na verdade, por mais que haja resistências a essa presença, a

obra sempre trará indiciadores daquele que cria, dá forma à obra e deixa pistas evidenciadoras de seu controle, as quais, como diz Jean-Paul Sartre, citado por Booth, denunciam a presença desta entidade que é, por si só, manipuladora.

Nessa perspectiva, Booth (1980) contesta o que considera como o mito do apagamento do autor. No seu entendimento, ele é alguém que usa máscaras, escamoteia-se, dissimula-se, põe-se na retaguarda, quer seja de uma personagem, quer seja de uma voz que narra a história. Para ele, alternativamente, o autor poderá eleger formas de se disfarçar, contudo, *jamaiz* terá como optar pelo seu total desaparecimento (grifo nosso).

Assim, mesmo que alguns sinalizadores da sua presença sejam apagados, por exemplo, riscando-se os apelos feitos diretamente ao leitor, em forma de comentários, o autor se tornará perceptível toda vez que “entrar ou sair da mente de uma personagem – quando desloca[r] seu ponto de vista” (BOOTH, 1980, p. 34). Sendo assim, este autor se presentificará nos discursos daquelas personagens revestidas e investidas de credibilidade.

Sobre este autor, que ele denomina de *implícito*, Booth delinea uma caracterização bastante elucidativa, esboçando o seguinte contorno:

Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um *homem em geral*, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de *si próprio*, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens. [...] Quer adoptemos para este autor implícito a referência *escriba oficial*, ou o termo recentemente redescoberto por Kathleen Tillotson – *o alter ego do autor* – é claro que o leitor se apercebe desta presença: são os efeitos mais importantes do autor. Por impessoal que ele tente ser, o leitor construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriba oficial que escreve desta maneira – e, claro, esse escriba oficial nunca será neutral em relação a quaisquer valores. A nossa reacção aos seus vários compromissos, secretos ou a descoberto, ajudará a determinar a nossa resposta à obra [...]. O nosso problema actual é a intrincada relação do chamado autor real com as várias versões oficiais de si próprio (BOOTH, 1980, p. 88-89).

Wayne Booth (1980) atrela o *autor implícito* (*implied author*) a múltiplas versões de si mesmo. Para o crítico, em cada uma de suas obras, o autor poderá adotar diferentes feições, assumir distintos ares, a depender do que cada obra em particular solicite, demande ou exija. Ou seja, feito a cartola de um mágico, a obra literária traz disfarces que possibilitam o transitar de distintas versões de um *autor implícito* que, por sua vez, é a forma assumida pelo autor *empírico* ou real para se dissimular, mascarando-se ante os olhos do leitor.

Booth (1980) ressalta que o autor não é uma presença imperceptível. O leitor trabalha na construção de sentidos do texto, quando dialogicamente interage com o autor e sua obra, firmando, para isso, um pacto ficcional propiciador do estabelecimento de uma relação, em princípio, de confiança entre eles.

Maria Lúcia Dal Farra (1978) define esta entidade ficcional como um “[...] ser vagaroso e diluído que, sub-repticiamente, comanda a receptividade do leitor”, não se tratando “nem [d]o autor e nem [d]o narrador, mas a versão superior do autor que o criou”, sendo, por conseguinte, “a própria teia na qual o narrador se movimenta, tecido e fluído que lhe dão vida” (DAL FARRA, 1978, p. 21).

Em **Seis passos pelos bosques da ficção** (1994), Umberto Eco trata dessa relação centrada no tripé leitor - obra - autor, numa referência inequívoca ao papel do leitor, na construção dos sentidos do texto:

Qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal [...], todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho (ECO, 1994, p. 9).

Ainda nessa obra, Eco (1994) retoma dois conceitos por ele elaborados: *leitor-modelo* e *autor-modelo*. Ele deixa claro que o *leitor-modelo* diverge do empírico, que se trata de nós, quando interagimos com o texto, lendo-o de distintas maneiras, dada a inexistência de regras ou leis restritivas da leitura a um molde específico. Até porque, como Eco alude, o leitor empírico emprega o texto como “um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocados pelo próprio texto” (ECO, 1994, p. 14).

Na diferenciação que Umberto Eco (1994) faz entre *leitor empírico* e *leitor-modelo*, fica clara a relação instituída entre a obra e esses dois tipos de leitores: no primeiro caso, o *leitor empírico* nem sempre segue a trajetória leitora e de construção de sentidos imaginada ou desejada pelo *autor-modelo*, visto por Eco como aquela voz que se dirige a nós, leitores, afetuosa, imperativa ou dissimuladamente, instruindo-nos quanto ao percurso previsto por ele para o leitor. Algo que só seguiremos se nos comportarmos como aquele *leitor-modelo* idealmente traçado pelo texto, ou seja, se agirmos conforme as regras projetadas pelo autor modelo (terceira categoria criada por Umberto Eco), tornando-nos “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p. 15).

Maria Lúcia Dal Farra (1978) retoma este debate, em relação à obra ficcional, e o autor real, ou empírico, coadunando-o a teoria apresentada por Wayne Booth (1980). Ela aborda o papel do autor empírico e o seu lugar na obra literária, deixando claro que

O homem responsável pelo romance, cujo nome aparece na capa, traz a sua face apagada dentro da ficção. Seu rosto está encoberto pelos véus da mistificação romanesca e seu olhar velado pela perspectiva do narrador que criou. Ele tece os

fiões, distende-os e reajusta-os conforme as necessidades teleológicas da obra que está gerando, mas as suas mãos artificiosas – lugar de origem da criação – não fazem parte da cena. Seu lugar é o dos bastidores e o seu espaço é o do romance, aquele onde, pouco a pouco, as diferentes fisionomias da sua invenção – a enorme família das suas metamorfoses – vão brotando e exalando vida (DAL FARRA, 1978, p. 19).

Na interseção entre estas entidades ficcionais está o leitor, que se vê envolvido por elas, enredado por uma trama que, nesta tese, chamamos de *intrincada*, tendo em vista o engendramento de uma protagonista em *palimpsesto*. Como expõe Ricardo Piglia, em **O último leitor** (2006), esses seres de papel, em algumas obras, imbricam-se de tal modo que podem provocar confusão no leitor. Isso torna a relação bastante complexa e, ao mesmo tempo, instigante. Como explana Piglia, “[...] a leitura constrói um espaço entre o imaginário e o real, desmonta a clássica oposição binária entre ilusão e realidade. Não existe nada simultaneamente mais real e mais ilusório do que o ato de ler” (PIGLIA, 2006, p. 29). Nessa linha, seja qual for a experiência de leitura, uma dialogicidade implícita se estabelecerá entre o leitor, o autor, o narrador e as demais personagens, como defende Booth (1980).

Booth (1980) avança em suas reflexões a respeito da retórica ficcional, abordando a figura do narrador. Para o autor, em obras literárias, o narrador é mais um dos recursos criados pelo *autor implícito*. O estudioso esclarece que ainda não há um termo inequívoco, capaz de traduzir com veracidade os vários aspectos ou nuances desta entidade ficcional emblemática. Ele assinala algumas das denominações existentes para esse *alter ego* do autor: *persona*, *máscara* ou *narrador*. Todavia, essa nomenclatura diz muito mais respeito ao orador da obra que, por sua vez, é tão somente um dos elementos que o *autor implícito* cria, dele diferenciando-se por amplas ironias, como explica o teórico (BOOTH, 1980, p. 90).

Booth (1980) problematiza a questão do uso da primeira ou terceira pessoas, no processo narrativo. Ele assume a posição inequívoca de ver esse tipo de classificação, muito tempo em voga na tradição literária, como algo precário e limitado. Na sua concepção, inadequada, pois não abrange a multiplicidade de relações que podem ser constituídas no contrato ficcional e na escolha do tipo de retórica feita por um determinado escritor.

No que tange ao efeito narrativo de uma obra, Booth (1980) explica que as diferenças mais significativas são decorrentes da dramatização (ou não) do narrador, assim como do fato da partilha (ou não) pelo autor de suas crenças e características.

Wayne Booth (1980) prossegue nessa discussão, apresentando-nos dois tipos principais de narradores: os *dramatizados* e os *não-dramatizados*. Ele defende que, mesmo os narradores mais discretos ou reservados são, de certo modo, dramatizados, pois, apesar de optarem em geral pela narração impessoal e evitarem as marcas pessoais denunciadoras da

sua presença, acabam, muitas vezes, revelando-se, dramatizando-se no curso da narrativa, como o faz Flaubert, em **Madame Bovary**, quando o narrador emprega um *nós*<sup>21</sup> ao nos revelar como se deu a entrada de Charles Bovary na sala de estudos.

Entre os narradores *dramatizados*, Booth (1980) trata dos simples *observadores*, como o *eu* visível em **Tom Jones**, por exemplo, e os agentes narradores, que propiciam efeitos mensuráveis ao longo dos fatos. Quer sejam observadores ou narradores, na primeira ou terceira pessoa, eles podem passar suas histórias como cenas, sumários ou mesclando essas duas formas.

Booth (1980) acresce outra distinção, apresentando-nos dois tipos de *narradores dramatizados*: o *consciente de si próprio* e o *consciente de si próprio como escritor*. Este se diferencia do primeiro, por manifestar consciência do labor, enquanto escritor, muitas vezes deixando marcas explícitas dessa escritura. Como diz Dal Farra, “muitas vezes, do lugar difícil das suas decisões, o autor-implícito permite ao narrador a simulação de ter consciência de estar escrevendo um romance” (DAL FARRA, 1978, p. 42-43).

Wayne Booth (1980) trata também da impossibilidade de a literatura ser totalmente imparcial. Ele defende este ponto de vista a partir de uma simples constatação: “todos os autores tomam, inevitavelmente, partidos” (BOOTH, 1980, p. 190), quando contam uma história, pois optam por um determinado viés, a partir do qual se interessam ou demonstram simpatia por uma determinada personagem, o que, invariavelmente, provocará o afastamento de outras.

O distanciamento possível entre entidades envolvidas na obra (autor, personagens e leitor) é outro recurso retórico à disposição do escritor. Nesse sentido, há a probabilidade de variações de envolvimento: entre o *narrador* e o *autor implícito*, num distanciamento maior ou menor, seja ele moral, intelectual, física ou temporal; entre o *narrador* e as personagens, que se dará em diferentes graus, seja moral, intelectual ou em termos temporais; ele também poderá se distanciar das normas do leitor, quer física, moral ou emocionalmente; o *autor implícito*, por sua vez, terá a opção de se afastar das outras personagens.

Como forma de distanciamento mais relevante, Wayne Booth (1980) aponta aquela situada entre o narrador falível ou *pouco digno de confiança*, e o *autor implícito* que, alternativamente seguirá o leitor no juízo feito sobre o narrador. Booth observa que as qualidades morais e intelectuais de um narrador são mais relevantes para estabelecermos um juízo do que a referência feita em relação a um *eu* ou *ele*, como ser privilegiado ou limitado.

---

<sup>21</sup> “Estávamos na sala de estudos quando o diretor entrou com um novato sem uniforme e com um servente carregando uma carteira enorme” (FLAUBERT, 2010, p. 13).

Caso entendamos um determinado narrador como não digno de confiança, isso provocará modificações no efeito geral da obra transmitida por ele. O estudioso admite:

Talvez a distinção mais ignorada seja a de pessoa. Dizer que uma história é contada na primeira ou terceira pessoa nada nos diz de importante, a menos que sejamos mais precisos e descrevamos o modo como as qualidades particulares de cada narrador se relacionam com efeitos específicos. É verdade que a escolha da primeira pessoa estabelece, por vezes, limitações indevidas: se o *eu* tiver acesso inadequado a informações necessárias, o autor poderá ser levado a improbabilidades. E há outros efeitos que, nalguns casos, podem ditar a escolha (BOOTH, 1980, p. 166).

Booth (1980) enxerga como imprópria a nomenclatura existente para esta espécie de distanciamento, tendo em vista que não traduz, de fato, os efeitos possíveis numa determinada obra. Com vistas a nomear esse tipo de relação, Booth (1980) cunha os seguintes termos: *fidedigno*, para o narrador que fala ou atua conforme as normas da obra e do *autor implícito*; *pouco digno de confiança*, para designar aquele que não age segundo esses princípios e normas.

Quando pensamos no narrador *fidedigno*, estamos fazendo referência àquele que busca estabelecer um pacto de confiança com o leitor, não se distanciando desta proposta. Dito de outra forma, ele atua em conformidade com o esperado pelo leitor, sem quebra de expectativas. Booth (1980) assinala como um dos exemplos dessa relação de confiança, entre narrador e leitor, **The life and opinions of Tristram Shandy**, de Laurence Sterne, publicada na segunda metade do século XVIII, cujo narrador consegue obter a confiança do leitor, no que diz respeito à adesão a causa de Tristram.

Também alguns narradores sabinianos tentam estabelecer um canal bem próximo com o leitor(a), inclusive inserindo comentários que cooperam para esta proposta. Eles tratam o leitor afetuosamente, empregando termos como “caríssima leitora fluminense”, “querida leitora”, “minha cara leitora”, “leitor”, dentre outros tipo de chamamento, algo que será objeto de nossa investigação ainda neste capítulo (SABINO, 1891, p. 35, 109, 265).

Diferente desse molde, o narrador *pouco digno de confiança* rompe o pacto firmado com o leitor, dá uma virada no curso da obra, atraindo-o para outras possibilidades. Exemplo desse tipo de narrador é perceptível na obra **O conquistador** (1990), de Almeida Faria. Ele emprega um narrador que questiona e desestabiliza fatos e discursos oficiais sobre o sebastianismo, persuadindo o leitor a enxergar tais acontecimentos a partir de outra ótica. Nessa linha, ele estabelece um jogo retórico que mobiliza os seres ficcionais e, a partir deles, coopta o leitor para o centro da narrativa, e para além dela. Imbrica, por conseguinte, dois

mundos: o real e o ficcional, numa relação mediada pela leitura. Como alude Ricardo Piglia, “a leitura constrói um espaço entre o imaginário e o real, desmonta a clássica oposição binária entre ilusão e realidade. Não existe nada simultaneamente mais real e mais ilusório do que o ato de ler” (PIGLIA, 2006, p. 29).

Booth (1980) deixa claro que

[...] muitos comentários que parecem excessivos, quando julgados pelos padrões estreitos de função, são inteiramente defensáveis quando vistos sob o prisma da contribuição que prestam ao sentido de viajarmos com um companheiro de confiança, um autor que batalha sinceramente para fazer justiça aos seus materiais (BOOTH, 1980, p. 229).

Ele adverte que a inserção de comentários precisa, de fato, ser produtiva, pois a intromissão tola ou comentário sem qualidade entediara ao leitor, afastando-o da narrativa, já que evidenciará um narrador que não consegue despertar paixão pela leitura no seu público leitor.

Há outras teorias e discussões sobre a figura do narrador e das complexas relações instituídas entre ele, os demais entes ficcionais e o leitor. Contudo, por uma questão de delimitação teórico-metodológica, centramos nosso estudo em Wayne Booth (1980) e Genette Gerárd (1976).

Na medida do possível, propomos um diálogo entre tais teorias e o percurso analítico a ser feito, com vistas a identificarmos os recursos teóricos perceptíveis na prosa sabiniana, no que concerne ao corpo de narradores convocados para a tessitura dos textos em análise. Além disso, apontamos o uso da *metaficção*, da *metatextualidade* e da *dialogicidade* como critérios retóricos mediadores da relação entre autor, obra e leitor, conforme exporemos nos subcapítulos seguintes.

### 3.2 METATEXTUALIDADE, METAFICÇÃO E DIALOGICIDADE COMO RECURSOS RETÓRICOS MEDIADORES DA RELAÇÃO AUTOR – OBRA – LEITOR

Ainda que revele algumas fragilidades de estilo, na prosa, Inês Sabino apresenta elementos que diferenciam sua escrita e que evidenciam sua transição para uma fase mais madura, enquanto escritora. Dentre esses, destacamos a *metaficção*, a *metatextualidade* e

alguns artifícios narrativos, como o diálogo com o leitor, num século pautado por uma literatura centrada no autor.

Gérard Genette explica que todo fato relatado por uma narrativa se situa em um nível *diegético* imediatamente superior àquele no qual o ato que produz essa narrativa se encontra. Ele distingue os seguintes níveis: *extradiegético*, *diegético* ou *intradiegético* e *metadiegético*. O *extradiegético* trata do ato narrativo do “relato primeiro”, enquanto que o *diegético* ou *intradiegético* está ligado aos fatos que fazem parte da história narrada em primeiro grau. O *metadiegético*, por sua vez, diz respeito a um “relato de segundo grau”, funcionando como um comentário ou explicação (GENETTE, 1976, p. 227-228).

Outro conceito genettiano a que faremos referência é o de *transtextualidade* ou *transcendência textual*, constante no livro **Palimpsestes: La littérature au second degré** (1982). Ele a define como tudo que é posto em relação explícita ou secreta com outros textos. O teórico se debruça sobre este objeto, investigando-o, revelando sua curiosidade, não necessariamente em torno do texto em si; antes, busca apreender como se dá a percepção do texto e as relações transtextuais que, de modo consciente ou não, são constituídas. Nesse sentido, o cerne da sua preocupação são as redes de relações textuais constituídas e que podem estender sua influência para o ato da leitura. Ele delinea cinco tipos de transtextualidade: *intertextualidade*, *paratextualidade*, *metatextualidade*, *arquitextualidade* e *hipertextualidade*.

A primeira relação transtextual citada por Gérard Genette (1982) é a *intertextualidade*, termo cunhado por Julia Kristeva (1974), no livro **Introdução à semanálise**. Ela amplia os estudos bakhtinianos a respeito do texto, percebendo-o como um cruzamento de citações no qual é possível se fazer a leitura de, pelo menos, outro texto, defendendo que “[...] todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Genette faz alusão à terminologia kristeviana, informando que tal nomenclatura fornece seu paradigma terminológico, porém, conceitua a *intertextualidade* restritivamente, como uma relação que ele denomina de co-presença, a qual é firmada entre dois ou mais textos, ou seja, presença de um texto em outro. O autor traz a *citação*, como exemplo de sua forma mais explícita e a *alusão*, como a menos explícita.

Na nossa análise, estendemos um pouco o uso deste termo<sup>22</sup>, enxergando-o como uma *autointertextualidade*, tendo em vista que Inês Sabino superpõe dois textos de sua autoria que dialogam entre si, intertextual e tematicamente. Esclarecemos que essa terminologia (*autointertextualidade*) é usada pela pesquisadora Maria Célia Leonel, na obra intitulada **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra** (2000). Exemplo dessa *autointertextualidade*, na produção literária de Inês Sabino é visível no livro **Contos e lapidações** e no romance **Lutas do coração**: o romance recupera trecho de um dos textos do livro de contos (“Fragmentos de um romance inédito”), trazendo, como foco, uma crítica contundente aos exageros do Romantismo, conforme apresentaremos no próximo capítulo.

O segundo tipo transtextual é definido por Genette como aquele que se institui, em geral, pela relação menos explícita e menos próxima que o texto firma com o que chama de seu *paratexto*, ou seja, o título, subtítulo, prefácios, posfácios, prólogos, advertências, dentre outros.

A *hipertextualidade* é mais uma forma de transcendência textual referenciada por Genette, que a enxerga como a relação que une um hipertexto a um hipotexto, ou seja, diz respeito à derivação de um determinado texto a partir de outro, tal como ocorre, por exemplo, na *paródia*, na *imitação*, no *pastiche*, para exemplificarmos algumas delas.

Outra relação transtextual é a *arquitectualidade*. Ela consiste na forma como determinado gênero discursivo e/ou narrativo é estruturado, permitindo-nos apreender, a partir dessa sua arquitetura, a que categoria faz parte, como ocorre no romance, na poesia, no conto e em outros textos que circulam na sociedade.

A *metatextualidade*, por sua vez, diz respeito à relação que liga um texto a outro, comentando-o ou explicando-o, sem o citar necessariamente ou, como esclarece Genette, sem nomeá-lo. Exemplo desse tipo de relação pode ser visto, por exemplo, quando inserimos uma crítica, um comentário, uma explicação etc.

---

<sup>22</sup> George Landow (1995) é outro estudioso que trata da relação intertextual entre textos de um mesmo autor. Em sua obra **Hipertexto: la convergência de la teoría crítica contemporánea y la tecnología**, cunha o termo *intratextualidade*. Ele a conceitua como a possibilidade de um texto complementar outro, estabelecendo continuidade informativa a partir de diferentes textos, mas comuns, de acordo com uma temática ou assunto. Nesse sentido, propicia ligações dentro do mesmo texto. Ele categoriza as formas de associação de conteúdo a partir de cinco funções hipertextuais: *intertextualidade*, *intratextualidade*, *multivocalidade*, *descentralidade* e *navegabilidade*.

Nesta tese, por uma questão de clareza conceitual, optamos por *autointertextualidade* para tratarmos da *intertextualidade restrita*, ou seja, aquela que ocorre entre textos de um mesmo autor. O termo *autointertextualidade* foi criado por Maria Célia Leonel (2000), a partir dos estudos de Genette Gerárd. Fizemos esta opção teórica por considerar que *intratextualidade*, na concepção de Landow, relaciona-se mais diretamente à relação firmada no contexto virtual.

Genette aponta alguns tipos de relação que podem ligar a narrativa *metadieética* à narrativa primeira na qual está inserida. Em primeiro lugar, relaciona uma causalidade direta, firmada entre os fatos que ligam a *metadieese* à *dieese*, conferindo à narrativa segunda o que ele chama de uma *função explicativa*. A segunda forma se configura como uma relação puramente temática (*relação de contraste ou de analogia*), não implicando, por conseguinte, nenhum elo de continuidade espaço-temporal entre a *metadieese* e a *dieese*. Ele menciona que essa relação temática, quando se torna perceptível para o público, pode influenciar a situação diegética, provocando, por exemplo, um efeito de convencimento ou de persuasão. O terceiro tipo, por sua vez, não comporta nenhum elo explícito entre os dois níveis da narrativa. Eis que o ato em si, de narrar, vai desempenhar uma função na *dieese*, seja qual for seu conteúdo *metadieético*.

No estudo que empreendemos neste capítulo, estendemos esse conceito genettiano, aplicando-o a uma relação textual que é instituída na contística de Inês Sabino mas que foge do usual, em se tratando de conto. Na nossa compreensão, a autora insere, no conto, alguns trechos (que ela chama de *reflexões*), que não fazem parte da história narrada, mas que dialogam tematicamente com ela, metadiegeticamente, ou seja, uma segunda narrativa é inserida na primeira, constituindo-se, portanto, naquele tipo de relação metadieética que Genette (1976) denomina de relação puramente temática e que, em termos de recepção, poderá desencadear uma reação na situação diegética, como alude o autor, quando trata dos níveis narrativos, tanto em **Figures III** (1972) quanto em **Discurso da narrativa** (1976).

Em se tratando dos contos sabinianos, essa reação poderá desencadear um efeito persuasivo, já que esse segundo texto traz em seu bojo elementos bastante convincentes e exemplos ratificadores que, com certeza, cooperarão para que o leitor possa ser influenciado pelo narrador a fazer parte desse jogo dialógico, numa adesão às ideias defendidas em relação à emancipação feminina.

### 3.2.1 *Metatextualidade* como tática de convencimento

Em alguns dos seus textos, Inês Sabino emprega uma técnica bastante peculiar, quando entretece seus textos com um diálogo que chamamos de *metatextual*. Essa estratégia consiste na inserção de outros textos, em alguns contos, ora na abertura, ora no corpo deles. Textos que dialogam tematicamente com o assunto discutido e centrado numa perspectiva feminista, já que a autora se apropria desse gênero literário para propalar seu discurso em favor da emancipação da mulher. Por conseguinte, a autora arrisca se voltar para a tematização da criação, em um século caracterizado pela escrita centrada no ato criador, o que coopera significativamente para, de certo modo, tornar a sua escrita diferenciada, do ponto de vista estético, apesar de algumas imaturidades já identificadas.

Sendo assim, parte da contística sabiniana revela o que é defendido por Gérard Genette (1982), no que concerne à forma de *transtextualidade*, por ele nomeada de *metatextualidade*, aqui vista como temática, já que a narradora enxerta um texto ao conto, estabelecendo entre eles uma relação manifesta no que diz respeito ao tema discutido, quer seja o divórcio, quer seja a loucura ou a histeria. Ou seja, um texto no outro, um falando do outro, numa relação manifestadamente *metatextual*, conforme exemplificações ao longo desta análise.

No conto “A enjeitada”, verificamos a presença desse recurso *metatextual*. A mãe biológica da protagonista, depois de entregar sua filha para adoção, por imposição paterna, entra em crise, recebendo cuidados médicos psiquiátricos.

Depois da descrição desse evento, o curso da narrativa muda abruptamente. Deste modo, ocorre o que descreve Dal Farra: “O narrador, às instâncias do autor-implícito, pode abandonar temporariamente o foco adotado, o que em suma significa que qualquer classificação é sempre inexata” (DAL FARRA, 1978, p. 27). Nesse jogo, o narrador faz digressões e acaba por revelar um autor que se dramatiza na história. A presença desse narrador, naquela cena, possibilita que seu discurso seja reforçado. Por conseguinte, o autor *implícito* passa sua responsabilidade para um narrador, configurando-se o que advoga Dal Farra:

A visão que o autor-implícito empresta ao narrador – na primeira ou na terceira pessoa – é também um disfarce que dissimula a ótica pretendida. O ponto de vista do narrador, por mais amplo ou restrito que seja, é sempre um recurso do autor-implícito para promover lacunas - por excesso ou carência de lucidez – que juntas, visão e cegueira, num intercâmbio dialético [...] darão a coloração verdadeira ao romance (DAL FARRA, 1978, p. 24) (grifo nosso).

No conto em tela, quando o autor dramatizado permite este tipo de jogo, é possível perceber que a diegese (a história, o narrado) e o discurso (narrativa) se alternam: quando a história é narrada, a diegese predomina; no momento em que os trechos *metatextuais* são inseridos, o narrador faz digressões em primeira pessoa e o discurso se institui de forma mais contundente.

Dal Farra (1978) explica que algumas formas verbais circunscrevem o campo do discurso, como o pronome *eu*, além de alguns advérbios, alguns demonstrativos e determinados tempos verbais (presente, o pretérito perfeito e o futuro). A narrativa, por sua vez, é assinalada pelo uso da terceira pessoa e do pretérito perfeito e o mais-que-perfeito. Ela acrescenta:

De qualquer modo, a oposição se dá entre a *subjetividade* do discurso e a *objetividade* da narrativa, já que esta se define pela ausência a toda referência ao narrador, enquanto que a subjetividade do discurso decorre da referência a um “eu” que é o da pessoa que mantém a emissão (DAL FARRA, 1976, p. 46).

A autora retoma a questão do foco duplo e, com base em Lefebve, esclarece que a diferença de convenção estabelecida entre os dois tipos de ponto de vista incide basicamente na prevalência de um termo sobre o outro: no romance de primeira pessoa, a narração predomina sobre a diegese; o oposto ocorre, em se tratando do romance de terceira. Ela ressalta que sempre há um pouco de narrativa no discurso e vice-versa, isso implica em dizer que essas formas nunca se acham essencialmente puras.

Para Dal Farra (1978), “a narrativa tem *direito* a uma horizontalidade que não comporta intrusões”. Com base na teoria proposta por Jean Pouillon (1974), a autora esclarece que a narrativa se decide por uma “unidade de visão (*par derrière* ou *du dehors*) e se interrompe assim que o discurso interfere no seu corpo”. Nesse caso, é regida pela sucessividade. O discurso, por sua vez, caracteriza-se por seu aspecto mais abarcador. Logo, pode comportar a narrativa no seu fluxo e, assim sendo, apresentará simultaneamente dois pontos de vista: *avec-par derrière* ou *avec-du dehors* (DAL FARRA, 1978, p. 50).

Este princípio se aplica à prosa sabiniana, já que o narrador *implícito*, nos exemplos citados, faz uso dessa técnica, mesclando narração e diegese, num jogo que se volta para o convencimento do leitor em relação às questões atreladas ao feminino.

No momento em que a narrativa é interrompida, para dar lugar ao discurso *metatextual*, o narrador (agora em primeira pessoa e no presente, como tempo verbal), discorre sobre as

inovações relacionadas ao tratamento da loucura<sup>23</sup>, no século XIX. Ele apresenta impressões sobre esses problemas e aporta, ao texto, informações advindas das suas leituras sobre os estudos dessa patologia, naquele contexto em que várias mulheres foram enclausuradas em clínicas de tratamento psiquiátrico. Isso é descrito no conto “A enjeitada”, em que o narrador *implícito* atualiza o leitor sobre os avanços da ciência no campo da medicina, conforme o excerto:

Os médicos de hoje têm aproveitado para pôr à prova, a sciencia estudada agora sob a fôrma de: - Suggestão hypnotica, que pelo seu todo científico tem grande analogia com o magnetismo animal tornando-o mais aperfeiçoado talvez. Pelo que tenho lido por simples curiosidade, muito embora procurando esmiuçar a razão de semelhante phenomeno, creio que só mais tarde poder-se-há colher maiores vantagens.

Charcot tem assombrado os seus discípulos com suas lições, e Julio Claretie, membro da Academia franceza, já ensaiou com a robustez da sua penna, um bello livro: **João Mornas**, que temos à vista. O hypnotismo, pois, não sendo uma sciencia nova, com tudo agora é o que se o está estudando com mais interesse, com mais atenção, sendo o principal movel a completa obediencia do sugestionado ao sugestionador (SABINO, 1891, p. 226-227).

Notemos que o uso do pronome pessoal não é indicativo da personagem *empírica*, mas, como diz Umberto Eco (1994), trata-se tão somente de estratégia textual empregada como uma forma de atrativo.

O mesmo recurso da *metatextualidade* é usado no conto “À luz da ribalta”, com vistas a prestar, ao leitor, informações sobre o papel do teatro. É com esse propósito que o narrador se dirige à leitora, conceituando e fazendo digressões sobre o palco:

O palco é realmente fascinante para o artista que, commovendo o espectador, fal-o arrancar ao som da voz ou sob a impressão do gesto, essa unanime chuva de applausos, traducção espontânea da emocionalidade e da sympathia pelo artista.

O palco é um grande templo onde, como sacerdote, o actor, dá, na utilidade da sua profissão, na esphera do seu talento, um proveito à sociedade, n'estas lições onde os sentimentos mais recônditos do coração humano são traduzidos da maneira mais correcta, da forma mais sublime pelo aperfeiçoamento da arte [...] (SABINO, 1891, p. 07).

O narrador disserta sobre a sublimidade da arte teatral. Em seguida, investe numa contextualização histórica do teatro ao longo do tempo para, logo depois, fazer considerações sobre o preconceito que alguns teimam em manter com relação aos profissionais atuantes nesse ambiente, principalmente em se tratando de atrizes:

---

<sup>23</sup> No capítulo “A face escondida de Narciso”, Ruth Silviano Brandão (2006) enfoca, de modo bastante elucidativo, e a representação da loucura e da histeria associadas ao feminino, na literatura, algo que será objeto de discussão quando analisarmos a personagem Angelina, do romance **Lutas do coração** ([1898] 1999).

No entanto, há contra a gente do teatro, em geral, uma certa prevenção, um certo desprezo, uma certa ojeriza, por não supor-se, nem crer-se que entre os actores e actrizes possa haver virtude, posão distinguir-se elles por um requinte de pejo que torna o espírito susceptível ante as desregradas scenas do vício, culpa que elles sobrecarregão nos hombros, na licenciosidade de seus hábitos, na pouca correção do apuro das acções, devido ao meio em que vivem. O vício não é inherente ao palco; lá também há virtude, há espíritos superiores, há igualmente o início de certo apuro de sentimentos e acções [...] (SABINO, 1891, p. 09).

Em “Fragmentos de um romance inédito”, o narrador também opta pela inserção de trechos *metatextuais*, aparentemente respaldado em conhecimentos científicos. Para isso, embasa seu discurso com noções de psicologia e fisiologia, capazes de justificar a defesa que ele faz de um romance distanciado do romantismo, que classifica como “piegas” (SABINO, 1891, p. 263).

Nesses trechos, a narrativa primeira se liga à segunda, em forma de comentários, revestindo-se de uma função temática que, percebida pelos leitores, poderá influir na situação diegética, cooperando para convencê-los ou persuadi-los a aceitar determinado ponto de vista como, por exemplo, a necessidade de emancipação feminina, centro desse texto (GENNETE, 1972; 1976).

No último trecho *metatextual* do mesmo conto, a narradora denota toda sua indignação com a situação feminina. Assim, ela começa sua defesa:

O mundo é cruel; está sempre ao lado da fraude, do perjúrio, do irracionalismo; crê sempre a maior das vezes na mulher, a única culpada dos naufrágios conjugaes. Existem, é certo, senhoras sem critério, sem discernimento, geniosas, capazes de fazer peccar o Christo, se elle viesse de novo à terra, mas na maior parte das vezes os maridos (perdoem-me elles e até o meu) são os únicos autores das infelicidades e mesmo das divergências conjugaes da parte das esposas (SABINO, 1891, p. 273-274).

Depois desse desabafo, e visando a fortalecer seus argumentos, a narradora evoca estudiosos, personalidades, a legislação e a religião, dentre outros recursos que possam cooperar para o convencimento de suas leitoras.

Concluimos, pois, que os narradores eleitos pelo *autor implícito* se enquadram na terminologia estabelecida por Wayne Booth (1980): narradores *fidedignos*, na medida em que falam e agem conforme as normas estabelecidas na obra e atuam levando em consideração as regras fixadas pelo autor *implícito*.

### 3.2.2 *Metaficção* como pista do labor ficcional

Além desses elementos transtextuais citados, a *metaficção* é outro recurso empregado por Sabino, na tessitura da sua prosa. Tomamos este conceito de Linda Hutcheon (1984), quando ela trata da narrativa *narcísica*, aquela que faz evocações ao próprio ato de narrar. Nessa linha, o foco é direcionado, tanto para a ficção, quanto para além dela, numa relação que Hutcheon chama de *narcísica*: uma narrativa que traz, em seu bojo, tessituras sinalizadoras de sua própria narrativa identitária, deixando à mostra, para o leitor, pistas deste fazer ficcional.

Essa voz, que ousa interromper o narrado, é mediada pelo mundo da ficção e o mundo do leitor, numa relação dual, já que é possível, a ele, contemplar o mundo diegético esboçado na obra. Tal como Narciso, que ficou a mirar sua face refletida nas águas, o texto se debruça sobre si, preso em sua *imagem* narrativa. Conseqüentemente, permite ao leitor descortinar o percurso de criação literária, compreendendo o texto como um processo, do qual ele, leitor, participa ativamente, construindo sentidos e tirando ilações. A metaficção, portanto, é um recurso narrativo empregado por Inês Sabino tanto no conto, quanto na prosa romanesca.

Esse jogo metaficcional é um expediente empregado por alguns escritores que antecederam Inês Sabino, como por exemplo, Almeida Garrett e, no Brasil, Machado de Assis que, dez anos antes da publicação de Sabino, já se valera dessa estratégia. Constitui-se como um discurso voltado para si, dando pistas dessa escritura ficcional. Nesse sentido, o autor *implícito* busca estabelecer uma dialogia a partir do uso de recursos que possibilitam ao leitor enxergar a obra, não como produto pronto e acabado, mas como um processo que se constitui em diálogo constante, numa conexão firmada entre o ficcional e o universo do público leitor, configurando aquilo que Linda Hutcheon (1984) denomina de *narrativa narcísica*, que ela traduz da seguinte forma:

[...] Ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou lingüística. “Narcisista” – o adjetivo qualificativo escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual – não tem sentido pejorativo, mas principalmente descritivo e sugestivo, como as leituras alegóricas do mito de Narciso (HUTCHEON, 1984, p. 12).

O conceito em foco nos possibilita pensar numa leitura compartilhada, mediante a qual o leitor deixa de ser mero espectador para se tornar um coadjuvante, partícipe desse processo

de escrita que lhe é desvendado na própria narrativa; debruça-se sobre si, intertextualmente, para falar de si.

Compreendemos, por conseguinte, que um dialogismo é instituído e isso ocorre em duas frentes: horizontalmente, nos momentos em que o narrador entabula conversa com sua possível leitora; verticalmente, quando insere, ao longo da narrativa, essas reflexões que dialogam tematicamente com o fato em si (KRISTEVA, 1974). Esse modo de que Sabino se vale para tecer seu texto nos remete a um caminho de mão dupla que se imbrica, em um entrecruzamento de textos de distintas tessituras, transformando-os em um único, porém, híbrido de forma.

No conto “O dia de anno bom”, percebemos esse uso metaficcional da linguagem, quando a narradora faz menção à arte da escrita, na terceira parte do conto, dirigindo-se à leitora fluminense, com quem deseja firmar uma relação dialógica. Dialogismo que se mescla com um discurso metaficcional, no qual a narradora reflete sobre o ato da escritura, defendendo o seu direito de mergulhar naquele *locus* narrativo, levando consigo a sua leitora e possível cúmplice:

Com o direito da minha fraquíssima penna, que traça, risca, emmoldura quadros, pinta a opulência, descreve a miséria, desecca, ajudado do escalpello da razão, o cadáver pestilento do vicio, retalha a maledicência, faz jus à virtude, censura ou applaude o esforço da idea, entro comvosco em uma sala de visitas preparada com todo o comfortable do indispensável a uma vida à ingleza (SABINO, 1891, p. 37).

A narradora quebra a linearidade do texto e tenta impelir a leitora a se distanciar da narrativa, enquanto objeto-arte, para conscientizar-se do fazer literário, imiscuir-se nessa história, não mais como mera espectadora, mas como testemunha dela.

No excerto anterior, a narradora falava sobre seu ato de escrita, advogando em causa própria e defendendo o direito, afiançado pela escrita, de entrar naquele espaço. Linguagem falando de outra linguagem, feita de outros fios que, juntos, formam uma mesma teia para atrair o leitor. Torna-se, desse modo, dupla, pois que “objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura”, como alude Roland Barthes (2007, p. 28). Nesse caso, conforme Huchtheon (1984), é a ficção que insere em seu corpo narrativo comentários sobre seu itinerário narrativo.

Ao optar por esse percurso metaficcional, Sabino delega para o conjunto de narradores a tarefa de deixar pistas textuais sinalizadoras do ato em si de narrar, enquanto processo, revelando e desvelando uma ficção que autoconscientemente esgarça seu percurso ficcional, as suas escolhas temáticas: um mundo invadindo o outro, uma linguagem discorrendo sobre a

outra, numa imbricação que captura o leitor para dentro desse constructo narrativo no qual a obra se desdobra como produto, mas também como processo, um mundo nutrindo-se do outro e se desnudando ao perscrutar do leitor.

Esse jogo metaficcional foi empregado por Almeida Garrett (1954), em **Viagens na minha terra**, capítulo cinco, quando o narrador explica aos seus leitores:

Sim, leitor benévolo, e por esta ocasião te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. Já me não importa guardar segredo, depois desta desgraça, não me importa já nada. Saberás, pois, ó leitor, como nós outros fazemos o que te fazemos ler (GARRETT, 1954, p. 38).

Tanto o narrador se dirige ao leitor, tratando-o afavelmente, quanto emprega um discurso metaficcional, quando trata da literatura na própria trama literária.

Na prosa sabiniana, isso também é perceptível. No conto “Seis dias no mar”, por exemplo, a trama enfoca o estabelecimento de uma amizade entre uma americana e uma brasileira, num cruzeiro que parte de Recife, capital pernambucana, para o Rio de Janeiro. Dirigindo-se à Mrs. Francis Fen, a brasileira começa a discorrer sobre o estado político e intelectual do Brasil, esclarecendo que “a nossa literatura, posto que muito nova, era conmtudo fértil” (SABINO, 1891, p. 54).

Em **Fragmento de um romance inédito**, texto que consideramos matriz para o romance **Lutas do coração**, o narrador se apropria do texto literário para fazer uma abordagem crítica sobre a literatura:

Com a idade medieval fôrão-se as castelãs; com a época do romantismo tombarão os poetas de pallidez marmórea, acabarão-se os tísicos e aquelles que fazião da vida uma serie de conjuncto tão poeticamente contornada, a ponto de hoje parecerem ridículos, irrisórios, mesmo até incompreensíveis.

A actualidade quer robustez. A geração presente é uma geração de fortes. O *chic*, o ideal das moças já não é o ar doentio e débil, mas sim o da saúde, o da vida, o do bem-estar da alma, educando-se para viver sem succumbir, tendo no rosto duas rosas estampadas; não de carmim artificial, mas sim do sangue bom, transmissor da saúde, da força e da vida (SABINO, 1891, p. 263).

Há uma severa crítica aos exageros da escola romântica, evidenciando-se a impropriedade de se manter uma literatura com as características que tipificam essa escola literária, marcada, dentre outras coisas, pelo “culto do funéreo, do efêmero da existência, a se contrapor a paradoxais anseios de vida e permanência”, como informa Massaud Moisés, em **Romantismo-Realismo** (2006, p. 15).

Contra-pondo-se a esse modelo, o narrador sabiniano ressalta que o contexto exigia algo mais próximo da realidade, de modo a atender às demandas sociais, políticas e culturais, e, conseqüentemente, considerar as solicitações de um público já afeiçoado aos princípios norteadores da estética realista, já que o realismo e o naturalismo despontaram oficialmente, em nosso país, entre 1880 e 1881, quando Machado de Assis e Aluísio de Azevedo publicam **Memórias póstumas de Brás Cubas** (2006) e **O mulato** (1998), respectivamente (CANDIDO; CASTELLO, 1991, p. 288).

Este mesmo recurso metaficcional é observado em **Lutas do coração** ([1898] 1999). No segundo capítulo, a personagem Hermano, depois de retornar para o Brasil, após uma rápida incursão contextual, reflete sobre a literatura do país:

Quanto à literatura, se bem que adiantada relativamente, com os velhos, os novos e os nefelibatas, tem ainda muito que progredir, sendo possível que até o fim do século surjam mais talentos, que cômicos do grande papel que deverão representar às constelações do mundo intelectual, se arrojem a novos assuntos (SABINO [1898] 1999, p 74).

Os narradores sabinianos, que em geral se dramatizam nessas obras, são *fidedignos*, na medida em que falam e agem em consonância com os parâmetros estabelecidos pela obra e pelo *autor implícito*. Narradores que buscam instaurar um pacto de confiança com o leitor, não fogem do proposto na narrativa, bem como se revelam *conscientes de si próprios*, como escritores, ao exporem pistas do seu fazer ficcional, quando empregam o recurso da metaficção para desnudar seu processo de escritura, a exemplo da abertura de “Fragmento de um romance inédito”.

De um modo geral, os narradores sabinianos escolhem a narração impessoal. No entanto, traem sua presença pelas marcas pessoais explicitadas (uso de elementos lingüísticos, como alguns pronomes) e se mostram narradores *fidedignos*, desejosos de seduzir o leitor, convencendo-o a entrar no jogo. Para tanto, inserem comentários e chamamentos voltados para incitar o leitor a não somente continuar a leitura, mas participar dela ativamente, conforme demonstraremos na seção subsequente.

### 3.2.3 Narradores seduzindo leitores

A literatura faz isso: dá ao leitor um nome e uma história, retira-o da prática múltipla e anônima, torna-o visível num contexto preciso, faz com que passe a ser parte integrante de uma narração específica (PIGLIA, 2006, p. 25).

Na epígrafe, Ricardo Piglia (2006) evidencia a capacidade que a literatura tem de conferir visibilidade ao leitor, integrando-o na narrativa. Tal assertiva nos impulsiona a refletir sobre essa relação texto, autor, leitor e algumas questões começam a nos inquietar: como prender o leitor na narrativa? Que narrador será capaz de tal façanha? Quais recursos retóricos possibilitarão ao narrador aproximar o leitor de uma determinada trama, envolvendo-o e integrando-o no fato relatado?

Perguntas desse tipo rondam e inquietam críticos e estudiosos da literatura que, em diferentes épocas e lugares, problematizam o fazer literário, buscando entender os percursos adotados pelos escritores na tessitura dos seus textos, na escolha deste ou daquele narrador, ou forma de narrar, enfim, dos vários atalhos que apontam para o ato de contar histórias, dos artifícios capazes de cooptar leitores para a tarefa de construir sentidos neste *bosque*<sup>24</sup> de caminhos bifurcados, como menciona Umberto Eco (1994, p. 12). Para ele, “[...] os leitores se dispõem a fazer suas escolhas no bosque da narrativa acreditando que algumas delas serão mais razoáveis que outras” (ECO, 1994, p. 14).

Ao estudarmos a literatura sabiniana, percebemos que a autora elege narradores que não se pretendem senhores de si, encapsulados numa redoma literária. Pelo contrário: as máscaras usadas pelo *autor implícito*, na composição dos seus disfarces, possibilitam-no fugir de um fechamento narrativo, quando problematiza sua escrita literária e também expõem os fios formadores da trama narrativa, chamando o leitor para entrar num jogo interlocutivo, aproximando-se dos demais parceiros envolvidos no jogo ficcional.

Para isso, o autor *implícito* engendra narradores que selam pactos com seu público, instando a seus leitores a ver de perto, com foco privilegiado, o que se passa no interior do fato narrado. Nesse processo, o narrador dá os primeiros passos em direção ao leitor, criando elos que os envolvem sedutoramente na narrativa, tornando-os próximos, na medida em que inicia um flerte para criar intimidade entre todos os participantes da história: narrador, leitor, personagens e o fato em si, como alega Lúgia Chiappini Moraes Leite (2000).

---

<sup>24</sup> Umberto Eco esclarece que faz referência ao bosque numa alusão à metáfora criada por Jorge Luís Borges para designar o texto narrativo (ECO, 1994, p. 12).

Esse tipo de narrador expõe a linearidade da narrativa, inserindo o olhar do leitor na história, como um espectador ativo, rompendo os limites hierarquizados entre o autor, o leitor e o narrador, tal como faziam alguns escritores românticos, como Almeida Garrett, Gonçalves de Magalhães, Álvares de Azevedo ou Machado de Assis (tanto na sua fase romântica quanto realista), para citar alguns deles.

A aproximação com o narrador suscita no leitor uma impressão de intimidade, levando-o a pensar “que estamos diante de uma pessoa nos expondo diretamente seus pensamentos, quando, na verdade, tanto o narrador como o leitor, ao qual ele se dirige, são seres ficcionais que se relacionam com os reais, através das convenções narrativas” (LEITE, 2000, p. 12). Nesse sentido, a leitura passa a ser uma ponte criadora de um espaço entre o imaginário e o real, desintegrando a oposição entre ilusão e realidade. Por conseguinte, permite ao leitor se situar nesse caminho do meio, negociando sentidos e ressignificando aquilo a que ele é convidado e, em alguns casos, convencido a ler.

Essa forma do recurso interlocutivo é empregada por Almeida Garrett, em **Viagens na minha terra**, publicado em 1846. Ele escolhe um narrador que usa o recurso artificioso de se dirigir explicitamente ao leitor, ora ironicamente, ora amigavelmente, buscando firmar uma relação de proximidade e respeito, conforme os excertos abaixo exemplificam:

Estas minhas interessantes viagens hão-de ser uma obra prima, erudita, brilhante de pensamentos novos, uma coisa digna do século. Preciso de o dizer ao leitor, para que ele esteja prevenido [...] (GARRETT, 1954, p. 16).

Vou desapontar de-certo o leitor benévolo; vou perder, pela minha fatal sinceridade, quanto em seu conceito tinha adquirido nos dois primeiros capítulos desta interessante viagem (GARRETT, ano, p. 23).

Pois acredite-me o leitor amigo, que sei alguma coisa dos sabores e dissabores deste mundo, fie-se na minha palavra, que é de homem experimentado (GARRETT, 1954, p. 54).

Benévolo e paciente leitor, o que eu tenho de certo ainda é consciência, um resto de consciência: acabemos com essas digressões e perenais divagações minhas. Bem vejo que te deixei parado à minha espera no meio da ponte da Asseca. Perdoame por quem és, demos de esporas às mulinhas, e vamos que são horas (GARRETT, 1954, p. 74).

Ainda assim, belas e amáveis leitoras, entendamo-nos: o que eu vou contar não é um romance, não tem aventuras enredadas, peripécias, situações e incidentes raros; é uma história simples e singela, sinceramente contada e sem pretensão (GARRETT, 1954, p. 79).

Se assim o pensares, leitor benévolo – quem sabe? (GARRETT, 1954, p. 320).

O recurso utilizado por Garrett é analisado por Antonio Hohlfeldt e Ana Cláudia Munari, em “**Viagens na minha terra**: perfeita adequação entre código e canal para uma boa comunicação” (2013). Os articulistas destacam que os estudos sobre Almeida Garrett enfatizam como o escritor estabeleceu um canal de comunicação direta com seus leitores, seduzindo-os a ler e compreender a sua obra, com vistas a atingir seu propósito primeiro que, segundo a crítica, era pedagógico. Concernente à linguagem por ele utilizada, Hohlfeldt e Munari (2013) defendem:

O escritor estende a mão ao leitor, na bela metáfora de João Gaspar Simões<sup>25</sup>: ele quer conversar, ele quer contar histórias como sua velha Brizida, a ama da infância, o fizera. Daí o estilo coloquial, o tom conversacional, o dirigir-se diretamente ao “benévolo leitor” ou ao “leitor amigo”, estabelecendo familiaridade entre o narrador (que é o alter ego do autor) e o leitor (HOHLFELDT et MUNARI, 2013, p. 19-21).

Do mesmo expediente de se dirigir aos leitores vale-se Gonçalves de Magalhães. Em **Suspiros poéticos e saudade** (1986) ele faz um prefácio, dirigindo-se aos seus leitores e apresentando sua obra:

Lede

Pede o uso que se dê um prólogo ao Livro, como um pórtico ao edifício; e como este deve indicar por sua construção a que Divindade se consagra o templo, assim deve aquele designar o caráter da obra. Santo uso de que nos aproveitamos, para desvanecer alguns preconceitos, que talvez contra este livro se elevem em alguns espíritos apoucados.

[...]

Eis as necessárias explicações para aqueles que lêem de boa-fé, e se aprazam de colher uma pérola no meio das ondas; para aqueles, porém, que com olhos de prisma tudo decompõem, e como as serpentes sabem converter em veneno até o néctar das flores, tudo é perdido; o que poderemos nós dizer-lhes? Eis mais uma pedra onde afiem suas presas; mais uma taça onde saciem sua febre de escárnio.

Este livro é uma tentativa, é um ensaio; se ele merecer o público acolhimento, cobraremos animo, e continuaremos a publicar outros que já temos feito, e aqueles que fazer poderemos com o tempo (MAGALHAES, 1986, p. 39-46).

Em **Teorias poéticas do romantismo** (1987), Luíza Lobo chama a atenção para a ênfase conferida pelo autor ao seu público leitor, o que se configura como uma das propostas marcantes do Romantismo e que, posteriormente, é retomada pela *estética da recepção*. Conforme a autora detalha, o Romantismo traz o leitor para a cena, valorizando-o sobremaneira.

Candido e Castello (1991) citam outros nomes que podem ser inseridos nesse rol de escritores que também se valem desse expediente. Gonçalves Dias, por exemplo, faz um

---

<sup>25</sup> **Nova história da imprensa portuguesa**: Das origens a 1865, de José Tengarrinha (2013).

prólogo, para **Primeiros cantos**, apresentando a sua obra, deixando para o público a tarefa de julgá-la:

Prólogo

[...]

Escrevi-as para mim, e não para os outros; contentar-me-ei, se agradarem; e se não... é sempre certo que tive o prazer de as ter composto.

[...]

O esforço – ainda vão – para chegar a tal resultado é sempre digno de louvor; talvez seja este o só merecimento deste volume. O Público o julgará; tanto melhor se ele o despreza, porque o Autor interessa em acabar com essa vida desgraçada, que se diz de Poeta. Rio de Janeiro, julho de 1846 (DIAS, 1944, p. 17-18).

Semelhantemente, esse *dialogar com o leitor*, num prefácio, é algo delineado no período oitocentista, como um projeto romântico, tanto na prosa, quanto na poesia. Candido e Castello (1991) citam alguns escritores que fazem uso desta estratégia, dentre eles, Álvares de Azevedo, conforme verificamos na abertura à segunda parte da **Lira dos vinte anos**. Ele inicia o texto fazendo um alerta ao leitor:

Prefácio

Cuidado, leitor, ao voltar esta página!

Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar um mundo novo, terra fantástica, verdadeira ilha Baratária de D. Quixote [...].

[...]

Ficarás tão adiantado agora, meu leitor, como se não lesse essas páginas, destinadas a não ser lidas. Deus me perdoe! Assim é tudo! Até os prefácios! (AZEVEDO, 2006, p. 107-109).

Sabino emprega o mesmo recurso, ou artifício narrativo, tanto com relação a se prefaciá-lo, quanto a estabelecer um canal direto de comunicação com o leitor, recurso usado por seus narradores, tanto da contística, quanto da sua prosa romanesca. O autor *implícito* se posiciona, falando abertamente sobre o papel da crítica, na recepção de uma obra de autoria pouco conhecida. Deixa claro ter consciência de que os críticos poderão opinar favoravelmente ou não, puni-lo ou remunerá-lo.

Também Machado de Assis, em **Memórias póstumas de Brás Cubas** (2006), estabelece uma via direta com o leitor, inclusive evidenciando essa relação a partir do título do prólogo da obra: “Ao leitor”. O autor *empírico* se afasta, cedendo lugar para um autor *implícito*, transmutado em narrador protagonista, Brás Cubas, que provocativamente diz ao leitor:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna; o que não admira, nem provavelmente consternará é se este

outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez?

Talvez sim. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião. Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contem menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus (ASSIS, 2006, p. 16).

Nesse prostrar com o leitor amigo, narradores *fidedignos*, empregando a terminologia de Wayne Booth (1980), enxertam no texto alguns comentários dirigidos ao público leitor. Com isso, criam uma via direta de comunicação entre eles, com o intuito de forjar uma parceria. Sobre a utilização de comentários, no corpo da narrativa, Wayne Booth (1980) esclarece:

Muitos comentários que parecem excessivos, quando julgados pelos padrões estreitos de função, são inteiramente defensáveis quando vistos sob o prisma da contribuição que prestam ao sentido de viajarmos com um companheiro de confiança, um autor que batalha sinceramente para fazer justiça aos seus materiais (BOOTH, 1980, p. 229).

Não só seus narradores, mas também um autor *implícito*, máscara do autor real, como diz Booth (1980, p. 167), institui um diálogo bastante afetivo com o leitor, tentando seduzi-lo a imergir nesse panorama exibido na obra literária. A opção retórica nos mostra como Sabino estava alinhada com essa faceta do movimento estético romântico, apesar de a ele se opor explicitamente, na abertura de **Fragmento de um romance inédito**, quando rechaça os exageros dessa estética literária.

Não podemos desconsiderar o contexto em que isso ocorre, já que ela se atreve, não só a escrever literatura e textos jornalísticos, como também a se autoprefaciá-lo, isto, num século em que não se permitia a entrada de homens sem chapéu, fraque, colete, gravata e sapato engraxado, assim como escravos e mulheres, na Biblioteca Nacional, como bem lembra Luíza Lobo (1987).

Antes de Machado de Assis, Henry Fielding, em **Tom Jones** (1973), empregara com vigor esse tipo de recurso retórico, como explana Wayne Booth (1980). Já no prólogo da obra, um pacto é firmado com o leitor:

Espero, com efeito, que, em virtude do nome do meu patrono, o leitor se convença, no próprio limiar desta obra, de que não encontrará em todo o seu discurso nada de prejudicial à causa da religião e da virtude, nada que não condiga com as regras mais severas da decência, nem coisa que ofenda sequer os olhos mais castos em sua leitura (FIELDING, 1973, p. 10).

Reiteradamente, na abertura de alguns capítulos, o leitor ora é citado, ora é convocado a participar explicitamente do jogo interlocutivo<sup>26</sup>, como demonstram os excertos abaixo:

Livro Primeiro

Em que se contém tanto do nascimento do enjeitado quanto se faz necessário ou razoado para que o conheça o leitor no princípio desta história (FIELDING, 1973, p. 13).

Capítulo IV

Corre perigo o pescoço do leitor em resultado de uma descrição; o seu escape; e a grande condescendência da Srta. Bridget Allworthy (FIELDING, 1973, p. 18).

Esse diálogo com o leitor se presentifica tanto no prefácio, via autor implícito, quanto no corpo da narrativa, via narrador. Nesse sentido, o autor *implícito* se dirige ao leitor, incitando-o a mergulhar, com ele, no curso da história. O mesmo procedimento é adotado pelo narrador, quando toma as rédeas da narrativa e passa a contar os fatos. Com vistas a angariar a simpatia do leitor, o narrador entabula conversa, dirige-se ao leitor ora de modo carinhoso, ora irônico, , incitando-o a prosseguir a leitura e a chegar ao final da obra.

Concernente ao uso desse recurso, é possível, inclusive, apreender algumas similitudes quanto ao modo de expressão dos dois escritores (Henry Fielding e Machado de Assis), no que diz respeito ao tipo de diálogo estabelecido entre narradores e leitores, já que ambos provocam para atizar e acentuar, no leitor, a vontade de prosseguir a leitura. Eles incitam seu público de um modo bastante peculiar, sem meias palavras, sem bajulações ou quaisquer expedientes similares.

Em **Tom Jones** (1973), esse diálogo entre o narrador e o leitor dá a tônica à obra. Ora o narrador trata respeitosamente o leitor: “[...] mas, para que não a reprove o leitor virtuoso por demasiada consideração a uma criança malnascida [...]” (FIELDING, 1973, p. 20), ora mexe com seus brios: “Toma tento, leitor. Eu te conduzi, inconsideradamente, ao cimo de uma colina tão alta como a do Sr. Allworthy, e já não sei como te fazer descer sem te quebrar o

---

<sup>26</sup> O mesmo procedimento de fazer remissão ao leitor é observado nas epígrafes de vários outros capítulos, a saber, no Livro Primeiro, os capítulos X e XII; no Livro Segundo, os capítulos V; no livro Terceiro, o capítulo I, jogo que continua no restante da obra (FIELDING, 1973, p. 28, 34, 47 e 63, respectivamente). No último livro (18°), o capítulo I é dedicado especialmente ao leitor. O *autor implícito* se despede amigavelmente (“Chegamos agora, leitor, à última etapa da nossa longa jornada”) e pede desculpas, em caso de ofensa (“[...] Se em alguma coisa te ofendi foi realmente sem o querer”) (FIELDING, 1973, p. 569).

pescoço” (FIELDING, 1973, p. 19), ou provoca-o, ironicamente: “Uma batalha cantada pela musa em estilo homérico, e que só poderá ser apreciada pelo leitor clássico”; “Aqui, leitor, será, talvez, necessário comunicar-te alguns assuntos que, se já conheces, és mais inteligente do que eu te suponha [...]” (FIELDING, 1973, p. 100 e p. 328), incitando-o a abandonar a leitura da obra, caso não se enquadre no perfil de leitor por ele esperado:

Examina o teu coração, meu bom leitor, e dize-me se, como eu, acreditas nessas coisas. Em caso afirmativo, podes passar à exemplificação delas nas páginas seguintes; em caso negativo, garanto-te que já leste mais do que podes compreender; e fôra mais inconveniente prosseguires em teus negócios, ou em teus prazeres (sejam eles quais forem), do que desperdiçares o tempo lendo o que não aprecias nem percebes. Falar-te nos efeitos do amor seria tão absurdo quanto discurrir sobre as cores diante de um cego de nascença [...] (FIELDING, 1973, p. 158-159).

Com essa estratégia narrativa, o narrador busca manter o leitor preso na teia da trama narrativa, tanto pela curiosidade, quanto pelo desejo de fazer parte do rol de leitor *sagaz, digno, clássico, bondoso, amigo*, dentre outros adjetivos, empregados tanto pelo narrador quanto *autor implícito* (FIELDING, 1973, p. 21, 68, 100, 170, 312 etc).

Machado de Assis, em **Memórias póstumas de Brás Cubas** (2006), traz um narrador que trata o leitor irônica e desafiadoramente, como mostram os excertos abaixo:

Há, aí, entre as cinco ou dez pessoas que me leem, há aí uma alma sensível, que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia, e talvez... sim, talvez, lá no fundo de si mesma, me chame cínico. Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! Esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma coisa nesse mundo (ASSIS, 2006, p. 66).

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (ASSIS, 2006, p. 103).

Os narradores sabinianos utilizam essa tática da inserção de comentários, dialogando com seus leitores. Essa técnica retórica se presentifica tanto no livro **Contos e lapidações**, quanto no romance **Lutas do coração**. Seus narradores, porém, diferem substancialmente dos narradores machadianos, de quem são contemporâneos, pelo tom amigável utilizado, sem ironias ou provocações.

O objetivo é o mesmo: incitar o leitor a prosseguir a leitura, mantendo o pacto narrativo firmado com os entes ficcionais, porém, divergem quanto ao modo de interceptação.

Enquanto os narradores de Henry Fielding e de Machado de Assis ironizam o leitor, mexendo com seus brios, o sabiniano faz o oposto: emprega uma linguagem sedutora para atrair o leitor. Trata-o como um amigo íntimo, alguém com quem espreitará o cômodo de uma casa, por detrás de uma cortina, com quem trocará segredos cochichados ao pé do ouvido e chamará de amigo. Dirige-se respeitosamente ora ao leitor, ora à leitora, tornando-os seus cúmplices na empreitada ficcional. Ou seja, “[...] dá ao leitor um nome e uma história, retira-o da prática múltipla e anônima, torna-o visível num contexto preciso, faz com que passe a ser parte integrante de uma narração específica” e o faz com suavidade, sem sustos (PIGLIA, 2006, p. 25). Trata-se, por conseguinte, de uma estratégia retórica voltada para cooptar os leitores para a trama narrativa, motivando-os a prosseguir até o desfecho da trama.

Na primeira e na segunda partes do conto “O dia de anno bom”, de **Contos e lapidações** (1891), um narrador atrai a leitora para com ele viajar, num trem que se desloca para o campo. Nesse segundo trecho, buscando seduzir a leitora e convencê-la a prosseguir sua leitura, vai espalhando aquele contexto, no corpo do texto, que se faz metafórico. Assim, usa o artifício da sedução para cativar o leitor, com ele selando um pacto de confiança, quando diz:

Vamos, caríssima leitora fluminense; tomemos lugar em um dos trens dos subúrbios.

Olhemos em roda. A edificação é pesada; sem gosto, e moldada à portugueza. Os estabelecimentos commerciaes com movimento nos dias uteis, onde o commercio é o sultão que abre as portas de seu harem a umas odaliscas louras, mas não raras, as libras esterlinas, estão agora fechados. Tudo repousa das lides quotidianas n’este dia de descanso.

Deixemos a cidade; levadas pela vertiginosa machina do trem, podereis vêr mesmo de relance toda essa beleza topographica da aquática e antiga pátria de historicos antepassados.

[...]

O sol, já bem alto, ainda não cresta-nos a epiderme; desçamos; e em um delicioso arrabalde banhado pelo caudaloso Beberibe, entremos com vagar em uma bonita casa de campo com vizos de ser habitada por gente rica. Felizmente, como vedes, foi curta a minha digressão intelectual; obrigada, pelo incommodo por mim dado, mil graças pela diferença cortez da companhia que me fizestes (SABINO, 1891, p. 35-37).

Através de uma cortina, esse narrador leva a leitora a espreitar indiscretamente a vida alheia que palpita naquela casa de campo da família de um comendador. Observemos que o imperativo é o modo verbal empregado no conto, expressando um pedido, um convite, mas não uma ordem, porque vem expresso na primeira pessoa do plural, que permite incluir o narrador ao lado do leitor: “vamos, tomemos lugar, olhemos em roda, deixemos a cidade, desçamos, entremos com vagar”. Ao final, o narrador agradece gentilmente a participação do leitor, dizendo: “obrigada [...], mil graças pela diferença cortez da companhia [...] (SABINO, 1891, p. 35-37).

Esse narrador mexe com a imaginação do público leitor, despertando-lhe a curiosidade:

Ergamos um reposteiro grenat com as iniciais W.R., entremos com precaução, vamos devagar, sem bulha... assim... aguça-nos uma pontinha de curiosidade; olhai que é preciso não desmentir o sexo... pchut... afinemos o ouvido... falla-se o inglez ... finalmente! ... porém... espreitemos por uma gretinha da porta aberta que do *boudoir* dá para a saleta e vejamos tudo, tudo (SABINO, 1891, p. 37).

Nesse contexto linguístico, o reiterado uso das reticências reforça a ideia do cochicho, do não-dito, do muito por dizer e ver, assim como deixa a narrativa em aberto, como um convite à cooperação do leitor, no sentido de adentrar nesse espaço para desvendar os segredos, partilhar do vivido de forma mais intensa, sempre à mercê de ser descoberto por trás dos panos.

Ali, naquele espaço narrativo, não cabe um leitor passivo a contemplar uma ação; pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Assim, como diz Umberto Eco, “[...] todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho (ECO, 1994, p. 09). Por isso, neste contexto narrativo, o *leitor modelo*, na acepção de Umberto Eco, é incentivado a se aproximar da história, seja para espreitar, seja para simplesmente fazer companhia à narradora que, inclusive, agradece por isso: “obrigada, pelo incommodo por mim dado, mil graças pela diferença cortez da companhia que me fizestes” (SABINO, 1891, p. 36).

Estrategicamente, o narrador induz a leitora a cooperar e entrar no jogo interlocutivo. Este procedimento se configura também no conto “A filha do cego”, quando o narrador, ambientando a narrativa, dirige-se ao leitor, esclarecendo em que contexto quatro jovens rapazes se enamoram da protagonista: “Nessas condições, vamos, leitor, encontrar quatro rapazes doudos, endiabrados, que à porfía querião namorar a Guidinha, nossa conhecida [...]” (SABINO, 1891, p. 155).

O mesmo recurso é empregado pelo narrador no conto “O celibatário”. Num desses trechos, na terceira parte da narrativa, o narrador faz digressões sobre a vida no campo, onde reside um jovem celibatário, indagando à leitora a respeito da rotina longe da cidade. Concomitantemente, disserta sobre o tema, travando uma conversa com sua leitora a esse respeito:

Não sei se a leitora conhece por si a vida passada longe da cidade, os seus costumes, os seus attractivos, e tudo mais que sob a fôrma chã da natureza constitue para quem tem o espirito da observação, um thema variado e bello como motivo de distração e estudo (SABINO, 1891, p.239).

Nesse liame, a partir dessa quebra de linearidade, ele transporta a leitora para outro plano, firmando com ela um pacto, na medida em que não se posicionará somente como mera espectadora, mas como partícipe desse processo de troca que se estabelece na narrativa. Assim, o narrador prende tácita e habilmente sua leitora, tornando-a parceira nessa empreitada ficcional. Nesse viés, a leitora é fisgada para o centro da narrativa, tornando-se uma convidada especial que, assim como o narrador, consegue visualizar as ações que se passam no decorrer do conto.

Inês Sabino ensaia seus primeiros passos em direção a esse modelo, exatamente dez anos após Machado de Assis publicar **Memórias póstumas de Brás Cubas**, em 1880, obra precursora desse movimento de ruptura, que descentra a obra literária do ato criador, transmutando-a em temática da criação literária, algo que possivelmente influenciou a escrita sabiniana. Com isso, uma parte da sua contística avança, no sentido de problematizar a escrita literária, estabelecendo, de antemão, um pacto com o público leitor, que é predominantemente feminino, conforme algumas pistas textuais sinalizam (uso do termo *leitora*, bem como de pronomes pessoais, artigos e adjetivos femininos). Mas que também pode ser masculino, como o narrador faz questão de evidenciar, quando se dirige explicitamente ao *leitor*. Por isso, também optamos por fazer referência tanto ao leitor quanto à leitora, quando analisamos a prosa sabiniana.

Além disso, Sabino, assim como Machado já fazia há algum tempo, estabelece um diálogo com essas leitoras, via narradora, interpelando-as, convidando-as a permanecer nesse espaço narrativo. Desta forma, ela quebra a linearidade do texto, conclamando a leitora a participar da história, instalando-a no núcleo da narrativa.

Essa dialogicidade é evidente em **Fragmento de um romance inédito**, na nossa concepção, um texto embrionário que culminará no romance **Lutas do coração** (1891), conforme detalharemos nos próximos capítulos.

No **Fragmento de um romance inédito**, o *autor implícito* demarca seu espaço, intromete-se na narrativa, opina, permitindo que o leitor o conheça, quando, ao discorrer sobre a forma diferenciada como brasileiros e ingleses se saúdam, diz: “Por mim, tenho analisado. Educada à inglesa, habituei-me a sentir-me bem [...]” (SABINO, 1891, p. 270). Percebemos, então, que se trata de uma tentativa de trazer a leitora para o centro da trama, voltada para apresentar a história de Corbella, protagonista da história.

O narrador trava diálogo com sua leitora, abordando uma temática que envolve conhecimentos específicos da área da psicologia e fisiologia, de modo a dar um tratamento

científico às discussões fomentadoras de uma reflexão mais respaldada acerca da psique feminina. A partir de um trecho metatextual, esse narrador esclarece:

É possível que a leitora que folhear estas páginas conheça algumas noções da pshycologia positiva que se esforça a não perder de vista a combinação da physica com a moral, do agente e da acção, considerando o tecido nervoso, o tecido por excellencia. [...] (SABINO, 1891, p. 264).

[...] A physiologia, minha cara leitora, designa o primeiro como lymphatico, o segundo, como nervoso, e o terceiro como sanguíneo (SABINO, 1891, p. 266).

O mesmo recurso argucioso é utilizado no romance **Lutas do coração**, que retoma o foco da temática do **Fragmento de um romance inédito**: mulheres jovens e de classe social de menor prestígio, constrangidas pela família a firmar relacionamentos com homens mais velhos e ricos, algo bastante comum no contexto oitocentista retratado.

No primeiro capítulo do romance, um *autor implícito* se coloca em pé de igualdade com as leitoras, não só em questão de gênero, mas também pelo compartilhamento dos mesmos interesses, como forma de despertar empatia e cumplicidade. Para atrair o interesse desse público específico, predominantemente feminino, como mostram as opções linguísticas de quem relata a história (uso de artigos, substantivos e adjetivos femininos), esse *autor implícito* também se revela feminino e convida as leitoras a acompanharem a trajetória das personagens do romance:

Entretanto, nós, leitora amada, que temos ocupações de outro gênero, seguiremos, passo a passo, a vida do engenheiro e dos outros personagens das *Lutas do coração* (SABINO, [1898] 1999, p. 67).

O homem mundano [...] amaria de preferência a filha dos titulares, como mulher para a família, para quem nós somos umas santas, e como tais aptas para satisfazer o bem do espírito e da vida, também nesse templo sacrossanto que se chama **lar doméstico** (SABINO, [1898] 1999, p. 127-128).

Em termos de interlocução com o leitor, observamos que há uma oscilação de enunciador: ora quem faz isso é o *autor implícito*, conforme excertos acima, ora a tarefa passa para as mãos, também hábeis, do narrador.

No capítulo XXIV desta obra, a narradora faz uma pausa no curso da história que vem sendo apresentada, e convida a leitora, a quem chama de *amiga*, a perscrutar o passado da família em questão, investigando sua árvore genealógica: “Vamos, leitora amiga, saber alguma coisa acerca da família com quem tanto nos temos familiarizado. Abramos um atrasado capítulo da sua árvore genealógica” (SABINO, [1898] 1999, p. 193).

Mais uma vez, no capítulo XXVIII, esta narradora taticamente se insere num *locus* feminino, de uma perspectiva similar à de suas leitoras, a quem chama de *amigas*, empregando uma técnica muito próxima do cochicho, do compartilhamento de expectativas e de sentimentos em relação à vida. Justifica a opção por não conduzir a leitora a querer descobrir determinados segredos da personagem em tela, mas, em contrapartida, permite uma indiscrição, quando abre a possibilidade de que ambas, narradora e leitora, julguem o efeito que um juramento causaria na personagem:

#### Cap XXVIII

Deixemo-la entregar-se aos cuidados de Amélia [...].

Não desvendemos os segredos do toucador de uma mulher que procura agradar. Nós, as mulheres, conhecemos quão desvantajoso é um olhar a propósito.

Deixemo-la depois esperar o seu amado, e gozar com ele da catadupa de impressões produzidas pela certeza de serem infundados os seus zelos.

Ambos se entenderam a respeito, e julguemos por nós, leitoras, o prazer que lhe produziria o conseguir outra vez um juramento, que seria cumprido a despeito de tudo...

Calculemos, pois, que rápidas e deleitosas horas não passaram aqueles que, seja qual for a sua condição social, quando esse bem lhes purifica a existência, sentem necessidade de não ser interrompida por terceiros (SABINO, [1898] 1999, p. 219).

Percebemos, portanto, que a tática é a mesma usada por Machado de Assis. Contudo, afasta-se do modelo que ele adota, na medida em que há a busca por uma parceria com a leitora, instaurando uma relação de cumplicidade e amizade, num tratamento respeitoso e afável. Por conseguinte, aproxima-se, em alguns momentos, do modo como o leitor é tratado na obra de Almeida Garrett (1954). Apesar de também usar de ironias, o narrador garretiano, em alguns momentos, trata seu público leitor afetuosamente, chamando-o de *amigo*, *benévolo*, *paciente leitor*, conforme trechos já citados. Similarmente, usa um tom macio e adjetivos suaves para se dirigir ao leitor, de modo a conquistar sua confiança.

Desta maneira, o corpo formado pelo *autor implícito* e pelos narradores, máscaras autorais utilizadas no texto sabiniano, emprega o recurso narrativo de dialogar abertamente com o leitor, numa relação dialógica. Nesse sentido, a partir de um pacto de cumplicidade e de respeito mútuo, configuram-se em narradores *fidedignos*. Alguns deles se revelam *conscientes de si próprios*, dramatizam-se na obra sabiniana e buscam a cooperação do leitor, a partir de estratégias narrativas e recursos retóricos que se tornam chamarizes mobilizadores para aproximar as entidades envolvidas na leitura ficcional.

Nesse jogo engendrado entre essas entidades, é possível apreendermos outra estratégia do texto sabiniano: o foco recai na experiência feminina, posta em cena habilmente pela

narradora, que angaria o repensar de questões cruciais para a emancipação da mulher, no século XIX, conforme explanaremos nos capítulos seguintes, direcionados para a análise dos contos e do romance em estudo.

## 4 CONTOS E LAPIDAÇÕES: UMA INCURSÃO

**Contos e lapidações** é um livro publicado em maio de 1891, por uma das maiores editoras daquele período, a Laemmert &C., Editores, conforme indicam Broca (2005) e Hallewell (2005).

No prefácio deste livro, Inês Sabino traça um esboço da sua obra, antecipando ao leitor as duas partes que o compõem: uma de contos, outra de poemas. São inseridos dezoito contos, em sua maioria, protagonizados por personagens femininas, cujos títulos, em geral, referem-se a datas comemorativas, a nomes de pessoas ou a eventos: “À luz da ribalta”; “O dia de natal”; “O dia de anno bom”; “O primeiro benefício”; “Seis dias ao mar”; “A casa deserta”; “Na roça e na cidade”; “O colar de brilhantes”; “O pôr do sol”; “O celibatário”; “A seduzida”; “A orphã”; “A engeitada”; “A família do Conselheiro”; “A filha do cego”; “A filha do tabellião”; “Marianita” e “Angelita”.

Em **Mulheres escritoras na Bahia: As poetisas – 1822-1918** (1999), Lizir Arcanjo Alves esclarece que esse tipo de temática era bastante utilizado por escritores da época que, apropriando-se de assuntos circunstanciais como nascimento, aniversário, casamento, morte, dentre outros, compunham seus textos. Expediente que se valem as mulheres que desejam publicar em um contexto pouco simpático à atividade literária feminina. Alves também esclarece que

O assunto, neste caso, funcionava como uma espécie de “autorização”, um bom pretexto para a mulher aparecer sem demonstrar outra ambição que a de prestar homenagem sincera a alguém que fosse merecedor, de forma a evidenciar nobres sentimentos, sem com isso almejar a condição de literata. A manifestação de um desejo tal seria reprovado pela classe masculina como inadequado a uma mulher “pudibunda” e de bons princípios religiosos e morais, mas sim pela modéstia (ALVES, 1999, p. 17-18).

Além desses contos, o livro traz um texto intitulado “Fragmento de um romance inédito”, trinta e três poemas e dois artigos. O primeiro deles, “Crenças e opiniões”, é um artigo endereçado às leitoras, situando-as em relação aos acontecimentos históricos que ocorrem no país, como a abolição da escravatura, a Proclamação da República, a separação da religião e do Estado, o casamento civil, enfim, mudanças sociais e políticas que marcam

aquele final de século. O segundo artigo, “Reflexões evolutivas”, versa sobre a República e fora divulgado anteriormente no Corymbo<sup>27</sup>, periódico literário feminino.

No texto “Crenças e opiniões”, inserido logo após os poemas, Sabino discorre sobre as razões que a levam a escrever, explicando às leitoras quais são suas pretensões, enquanto escritora. Ela diz:

Não escrevo para matar o tempo: não escrevo para traduzir pensamentos ligeiros e fúteis, não.

Eu escrevo por necessidade moral, physica, psychologica e intellectual. Não tenho a pretensão de ser impecável, não tenho a veleidade de julgar-me talento quando estou abaixo da mediocridade. Eu escrevo como uma obscuríssima amadora, por isso sejam benévolos para comigo [...] (SABINO, 1891, p. 309).

Depois de explicitar suas motivações, Sabino passa a definir seus contos como simples, despretensiosos, “quase chãos”, alegando que seu estilo é trivial, às vezes humorístico, outras, pesado demais.

A pesquisadora Zahidé Muzart (2000) faz um apanhado desses contos de Inês Sabino e menciona que eles têm uma “feição irregular”. Na sua concepção, tratam-se de crônicas, tendo em vista que apresentam uma estrutura narrativa irregular e um enredo simples. Apesar dessas ressalvas, Muzart realça que essa produção literária tem seu valor, na medida em que Sabino esboça sua preocupação com a causa feminista, bem como deixa entrever, na sua escrita, o pensamento filosófico predominante no Brasil oitocentista.

Em alguns desses contos, Inês Sabino intercala algumas reflexões, as quais, segundo ela, descrevem, “embora incorretamente, um ou outro costume originado na classe proletária ou campestre” (SABINO, 1891, p. I). Ela acresce ainda que, com a introdução desse elemento, julga fazer um bem a si, defende que a sociedade é ampla, daí oferecer “a quem queira observar um ponto de estudo bem variado e interessante” (SABINO, 1891, p. II).

Com a inserção deliberada desses elementos, a autora científica ao leitor que busca fugir do que ela nomeia de “elemento francez tão inveterado entre escriptores até de nomeada” (SABINO, 1891, p. II). Provavelmente, faz alusão ao modelo de romance praticado por Victor Hugo, típico do Romantismo, e sua concepção do Eu advinda da filosofia idealista germânica, tendo em Fichte e Schelling seus precursores, constituindo-se uma das primordiais características do Romantismo alemão e, conseqüentemente, do europeu, como realça Vítor

---

<sup>27</sup> Jornal pertencente às irmãs Revocata Heloísa de Mello e Julieta de Mello Monteiro, editado em Rio Grande, em um período compreendido entre 1883 e 1944, no estado do Rio Grande do Sul, conforme esclarece Bonilha (2009).

Manuel de Aguiar e Silva (1983, p. 543), em **Teoria da literatura**. Aqui no Brasil, José de Alencar é um dos representantes desse modelo.

Sabemos que, mesmo após o declínio do Romantismo, vários escritores continuaram a empregar esse molde, até como uma forma de fazer perdurar, na literatura, um modelo patriarcal e positivista de núcleo familiar. Nessa linha, o mundo romântico acaba por se distanciar dos mundos humanista e iluminista, abrindo-se ao mistério, ao sobrenatural, exigindo que o indivíduo desloque o olhar de seu entorno e se debruce para dentro de si, caminhando para uma literatura de evasão, individualista, apesar de também apresentar uma natureza até certo ponto contraditória, tornando-se, em alguns momentos, literatura de combate (AGUIAR E SILVA, 1983).

Numa provável alusão a esse caráter individualista do Romantismo, Inês Sabino esboça, no seu prefácio, a intenção de se opor a ele, trazendo, para o centro da sua narrativa, uma observação mais acurada do social. Ela diz ter consciência de que tal opção poderá desencadear reações de desgosto no meio intelectual, que a crítica poderá até puni-la severamente. Sendo assim, podemos vislumbrar que o processo de escrita de Sabino passa por uma fase intencional de transição, o que, de imediato, remete-nos ao caráter experimental da sua escritura, pelo menos em termos de intenção.

Na segunda parte do livro, intitulada **Lapidações**, Sabino insere textos em verso, nos quais intercala dois trabalhos em prosa. Alega que assim o faz por entender que eles fogem da estrutura contística, já que abrangem assuntos diversos.

Em seguida a essa descrição estrutural da obra, a autora explica à leitora que é pouco conhecida na literatura da capital carioca, cuja imprensa publicou “apenas um ou outro trabalho” seu. Dentre essas publicações, faz menção a alguns textos veiculados na Gazeta de Notícias e no Paiz, sendo este último um divulgador de seu livro de contos. Cita, ainda, outros jornais, sem nomeá-los, dando conta que estes, embora a tratem com deferência, não a conhecem bem, a ponto de poderem formar um juízo a seu respeito.

Já na abertura de **Contos e lapidações**, como antecipamos na introdução deste trabalho, Sabino abre mão de um prefaciador e denota inconformismo com o tratamento dispensado às mulheres, no campo literário. Desse modo, ela rompe com a tradição em voga e descarta a possibilidade de um texto introdutório masculino, apenas por deferência ao fato de ser mulher. Sabino, então, advoga em causa própria, cientificando ao seu público leitor das razões que a levam a tomar essa atitude pouco usual para a época. Ela avisa:

Não há livro novo de autor desconhecido sem um prefacio qualquer, e não existe prefacio, sem o nome de quem o fez.

N'esse caso acho-me eu.

Como é muito natural, receiando incomodar alguém por escrever sobre minha modesta individualidade litteraria meia dúzia de linhas de recommendação sómente por deferência a ser eu uma senhora, apresento-me só (SABINO, 1891, p. 1).

Ora, apresentar-se só, na entrega de um primeiro livro, ao público, provavelmente era uma temeridade, em termos de aceitação e recepção crítica, para qualquer escritor novato. Imaginemos, então, o que significou esse gesto ousado duplamente: ser mulher e se apresentar sem a anuência de uma pena masculina de destaque!

Em **Contos e lapidações**, Sabino emprega uma técnica na construção narrativa que busca fugir do modelo romântico de fazer literatura, conforme declara, nesse prefácio. Apesar disso, o intento não é plenamente realizado, tendo em vista que a narrativa oscila entre as duas tendências, a romântica e a realista, o que é cabível, se levarmos em consideração o período de transição desta obra, escrita ainda sob impacto de um modelo estético que tanto vigor teve no Brasil.

Já pelos títulos, percebemos que os contos versam sobre fatos corriqueiros, narram histórias, em sua maioria, de mulheres que viveram amores e temores, algumas obrigadas a casamentos com homens mais velhos, outras que optaram em transgredir o estabelecido e dar voz e vez ao coração; contos que trazem, em seu bojo, o olhar feminino sobre episódios do cotidiano oitocentista e que põem em relevo a vida familiar e diária, mas, sobretudo, casos e temas efetivamente brasileiros, perspectiva de uma consciência da nossa emancipação literária advinda da geração romântica, como explana Lúcia Miguel Pereira (1988), em **História da literatura brasileira: Prosa de ficção: De 1870 a 1920**.

É nessa linha, através desses contos despreziosos, como os define Sabino, que enxergamos um país recém-abolicionista, debutando no sistema republicano e ainda engatinhando rumo a uma autonomia político-social, cultural e literária, cuja participação feminina não tinha uma recepção calorosa nem era muito bem vista pela crítica, como discutido no capítulo anterior.

Apesar do emprego de uma linguagem um pouco alambicada, resquício do período romântico em declínio, como dissemos, e também muito presente na produção de vários escritores da época, a autora já ensaia seus primeiros passos em direção a uma visão mais realista do amor, denunciando os desmandos familiares concernentes aos casamentos, por imposição e conveniência.

Inês Sabino traça um contorno feminino mais próximo da realidade. Foge, com isso, da representação homogeneizante. Ela põe, em cena, tipos variados: mulheres pintadas com matizes carregados de romantismo; outras mais audaciosas, que vivem do seu trabalho e propõem o divórcio, quando sequer havia uma lei desse tipo.

Nessa linha, a sua prosa desloca o foco centrado unicamente na relação amorosa, esboçando, conseqüentemente, o quadro social que tenta condicionar o feminino oitocentista. Traduz-se, por conseguinte, como literatura de engajamento, cuja perspectiva social é primordialmente feminina, já que busca verbalizar as experiências vividas por distintas mulheres, mas atadas a um contexto social similar, pouco simpático às causas femininas.

Quando enfatizamos essa representação e a diferenciamos, não desejamos nem temos a pretensão de situar um *locus* representativo que enclausure determinados grupos, como se só fosse possível separar a literatura em guetos. O que destacamos e elencamos, como diferença, é a perspectiva social que se revela e desvela no corpo a corpo do e com o texto.

Quanto aos enredos desses contos, notamos a tendência deliberada e marcadamente realista, com personagens femininas que fogem ao padrão apregoado pelo Romantismo, e outras que ainda trazem resquícios desse modelo. Nessa linha, há o protagonismo de mulheres que trabalham fora de casa, põem fim a relacionamentos amorosos que não levam em conta a condição feminina diferenciada (como Hermana, que rompe com um futuro casamento, ao perceber que o pretendido arrefece sua paixão por ela, deixando-se influenciar pela sua não aceitação familiar, porque ela é uma atriz de teatro); mulheres que viajam, estudam, propõem divórcio quando encontram no casamento motivos de infelicidade (como Angelita, protagonista do conto homônimo).

Na outra ponta, é possível vislumbrar uma tendência romântica, com alguns pressupostos positivistas em relação à maternidade, ao matrimônio, à obediência aos ditames do pai, atribuindo-se à mulher a responsabilidade única pela fidelidade conjugal (já que fica posto que o homem só a trairá se ela não souber atraí-lo), e a atribuição, unicamente à mulher, da responsabilidade pela preparação das futuras gerações, tal qual exemplificam os contos “O collar de brilhantes” e “A filha do cego”, respectivamente:

Marietta [...] mostrou a seus pais, que a educação principal que se recebe é a educação dada no lar [...], aquella em que a mãe como anjo tutelar ensina e guia [...] (SABINO, 1891, p. 131).

.....  
Ella [Guidinha] vacilou... era a lucta do amor com a dedicação filial. [...] Felizmente a corrupção dos bons costumes ainda encontrara n'ella um freio. [...] acceitou o casamento que o pae propusera novamente [...] A filha do marceneiro

tinha o exemplo materno; tinha a escola do lar que prepara a alma, a energia e o caracter, para os grandes trabalhos da vida (SABINO, 1891, p. 160-161).

Os enredos criados oscilam entre o Romantismo e o Realismo, em um estilo que, em alguns momentos, aproxima-se de um olhar jovial acerca dos fatos do cotidiano, com uma linguagem que pode ser vista como coloquial. Não obstante essa oscilação de tendências, na tessitura narrativa é possível apreender uma preocupação em fazer análises psicológicas das personagens, como também críticas a determinados padrões e comportamentos da sociedade, isso timidamente, em alguns contos, mas em outros, de forma mais contundente e direta.

A exceção fica por conta dos trechos *metatextuais* que, em geral, são construídos numa linguagem mais culta, com termos técnicos e informações que evidenciam um grau elevado de instrução de algumas narradoras.

Em alguns contos, é possível apreendermos um tom romântico, às vezes meio ingênuo, melancólico e confessional, que nos remete mais para um relato de memória que a um conto, propriamente dito. Exemplo disso pode ser observado em “O primeiro benefício”, cuja história é relatada por um narrador que vive a história como personagem, dela extraindo as informações que nutrem seu relato. Enredo simples, o espaço fica circunscrito a uma povoação à beira-mar, nos arredores de Recife, capital pernambucana. Gira em função de uma fuga amorosa e conseqüente ruptura familiar, entretanto resolvido pela intermediação da narradora, que é filha de um médico (coincidentemente, como a autora do livro).

Em outros instantes, essa linguagem sabiniana alcança um tom mais maduro, numa descrição minuciosa dos costumes, a partir de uma linguagem, ora coloquial e regional, ora mais erudita, quando se relaciona aos trechos que aqui denominamos de *metatextuais*.

Já conseguimos enxergar uma linguagem que busca refletir, mesmo que timidamente, sobre questões existenciais, políticas e sociais, com a abordagem de assuntos que, naquele contexto, não eram tidos como apropriados para o público feminino: a desfaçatez dos casamentos por interesse e o fracasso dessas relações, forçadas e arbitrarias; o divórcio; a histeria, a loucura; o voto feminino; a inserção da mulher no mundo do trabalho não secular (como o teatro); a abolição da escravatura.

Apesar de a escravidão ser um dos maiores problemas do Brasil oitocentista, só será tematizada na literatura no fim do século XIX, conforme explicita Dante Moreira Leite (2007), no livro **O amor romântico e outros temas**. Inês Sabino é uma dessas vozes que, mesmo de leve, sem muita ênfase, pelo menos nos textos literários, já toca nesse tema. No

conto “Angelina”, o pai da protagonista toma a atitude pouco comum de libertar seus escravos, mesmo antes da declaração oficial da abolição<sup>28</sup>.

Outro conto que versa sobre o tema, de modo contraditório, é “O celibatário”, também a partir do olhar de um fazendeiro. O narrador desnuda a experiência do pós-abolicionismo para um moço rico e político, que não se resigna, fica inconsolável com a libertação dos escravos. Ao ver suas terras prontas para a colheita, mas sem mão de obra escrava que colha o fruto, olha inconformado e entristecido para a plantação:

Em quanto que o capitão Peixoto como abolicionista tomava parte nos festejos na capital, elle olhava tristemente para a fazenda deserta, abandonada pelos escravos, fictando inconsolável os morros com os arbustos plantados em linha, cobertos de fructos já amadurecidos que offerecião-lhe vantajosa colheita na presente safra (SABINO, 1891, p. 245).

O narrador prossegue o seu relato, delineando os caminhos que esses fazendeiros engendram para driblar essa problemática da falta de mão de obra escrava: “O dote ainda intacto, que trouxera-lhe a esposa, animou-o a alugar braços livres [...]” (SABINO, 1891, p. 245). De um lado, homens brancos e abolicionistas comemorando o fato; de outro, fazendeiros, também brancos, lastimando-se pela perda da mão de obra escrava e fim de um regime que só trouxera vantagens econômicas para esse segmento social.

Mesmo tendo se engajado na luta em prol da abolição, conforme discutimos no capítulo anterior, no plano literário, pelo menos na prosa, Inês Sabino divide-se entre a representação da perspectiva social dos dominadores, da elite, mostrando as contradições e paradoxos existentes no seio dessa classe de que ela também faz parte, e na perspectiva mais emancipada, que ela própria defendia.

Detectamos, pois, traços fortemente realistas na tessitura narrativa de Sabino, principalmente no que diz respeito à tematização de problemas sociais (quando ela aporta aspectos da realidade brasileira ao campo literário), como também a forma como o destino das personagens femininas é engendrado, dando vidas, a várias delas, que se distanciam do padrão proposto pela sociedade daquele tempo, em relação ao namoro, casamento, maternidade, desempenhando papéis sociais não muito recomendados para a época.

Destacamos que o estilo e o enredo apresentam oscilações também, já que alguns contos expõem a imaturidade dessa escrita sabiniana inaugural. Mas, concomitantemente, espelham um pouco do perfil oitocentista para o feminino, tendo em vista que essas narrativas também

---

<sup>28</sup> No capítulo anterior, vimos que Inês Sabino se engajou na luta pela abolição da escravatura, não só nos textos (jornalísticos e literários), mas também na participação em associações e agremiações voltadas para angariar fundos, dar fuga a negros fugitivos, comprar a liberdade de outros.

fixam imagens do cotidiano e do comportamento das mulheres em um século cujo patriarcalismo é acentuado, ao mesmo tempo em que se prenuncia um novo modelo que busca promover rupturas relativas aos papéis sociais. Isso evidencia, por conseguinte, um período de transição que irradia para o mundo das letras.

Inês Sabino, apesar de estar praticamente estreando na prosa, riscando, ainda, no tracejado das letras, alguns laivos do Romantismo, já insere elementos diferenciadores, os quais prenunciam uma transição para a maturidade, enquanto escritora, tais como a *metatextualidade* e a conversa com o leitor. Desta maneira, ela ousa se voltar para a tematização da criação em um período assinalado pela escrita centrada no ato criador, como antecipamos. Sabino brinca com sua escritura e forja um caminho duplo: literatura falando do fazer literário, narcisicamente, conforme veremos no próximo capítulo.

Também apreendemos, na tessitura de alguns contos, narradores ficcionais que tratam de aspectos da própria literatura. Em “Seis dias no mar”, uma narradora que vivencia a trama como personagem central, portanto, autodiegética, entabula conversa com uma americana. Entre uma prosa e outra, discorre sobre a literatura no Brasil, prognosticando: “Fiz-lhe ver [...] que a nossa litteratura, posto que muito nova, era comtudo fértil. Citei-lhe com orgulho alguns poetas e escritores de nomeada [...]” (SABINO, 1891, p. 54).

#### 4.1 NARRATIVAS DE ENCAIXE EM “O DIA DE ANO BOM”

“O dia de ano bom” gira em torno da passagem do ano, como o indica o título. A narrativa é ambientada em dois cenários distintos e marcadamente desiguais, do ponto de vista socioeconômico e cultural: numa casa de campo em Recife, pertencente a uma família inglesa abastada e tradicional, cujo patriarca é Mr. Raleigh, um comendador inglês; e nos arredores desta, em uma casinha de barro, avistada por Mrs. Raleigh, da janela do seu quarto, de onde observa um grupo de pessoas denominadas de “homens e mulheres do povo” (SABINO, 1891, p. 39) comemorar o dia de ano novo com músicas, danças e comidas.

Esse texto já foge do modelo tradicional de conto a partir da própria estrutura: são seis partes separadas, graficamente delimitadas com numerais romanos, as quais trazem como fio condutor o eixo temático e uma diminuta interligação entre elas. Dividido nessas seis seções que, num primeiro olhar, podem parecer desconectadas e sem ligação aparente, o conto é uma

rápida passagem pelo estilo de vida da época, tanto de pessoas abastadas, quanto daquelas pertencentes a uma classe social de menor poder aquisitivo.

Como foco narrativo, o conto apresenta uma narradora que se dirige à leitora, comportando-se tal e qual uma testemunha a espreitar e a relatar o que vê pelas frestas. Não é personagem ativa, mas observa os fatos, junto com a leitora. Isso é perceptível nas partes 1 a 3 do conto, quando esta narradora tenta enredar a leitora numa atividade de espreita, em que ambas vão esmiuçando o que se passa no interior de uma casa:

Vamos, caríssima leitora fluminense;  
[...] Deixemos a cidade;  
Ergamos um reposteiro grenat [...],  
[...] espreitemos [...] (SABINO, 1891, p. 35-37).

Da quarta parte em diante, inicia-se o relato dos acontecimentos, a história propriamente dita. Distanciando-se do formato usual de conto, o texto apresenta várias cenas que se intercalam por distintos ambientes e tipos humanos, mantendo, contudo, um elo bem sutil: o final de cada parte prenuncia a seguinte, cabendo ao público leitor fazer essas relações de sentido e continuidade. Por exemplo, uma das cenas termina com a jovem senhora inglesa olhando, da janela da sua casa, os arredores daquele lugar, onde se divertem as personagens pertencentes à classe social de menor prestígio, as quais são descritas, pela narradora, como “gente baixa da sociedade”, cujo comportamento, naquela festividade, é descrito em minúcias, na parte seguinte.

A abordagem traz, para o cenário, classes sociais distintas. Entretanto, a perspectiva social escancarada no texto é a da classe abastada. Quando a narradora fala da classe proletária, descamba para a estereotipia, expressando preconceitos em relação a esse grupo subalterno, como quando enuncia:

Pequenas nuvens de pó envolvimento já os sambistas que loucos dançavam [...], todos satisfeitos, alguns demonstrando lascívia nos ademanos [...].  
O samba sempre animado, tomava já proporções gigantescas, prometendo estafar tudo, ficando os dançantes ainda assim satisfeitos, por ser essa a fôrma pela qual diverte-se a gente baixa da nossa sociedade<sup>29</sup> (SABINO, 1891, p. 41-42).

Nesse viés, a narradora acaba evidenciando a distinção social que há entre as personagens, posicionando-se na perspectiva daquelas de maior projeção, legitimando-a. Quando esboça a representação dos pobres e negros, opta por um léxico que marca e assinala a forma preconceituosa de quem os vê de cima, literalmente até, já que a cena se descortina

---

<sup>29</sup> Grifos nossos.

desde a janela da sala dessa senhora inglesa, cujo olhar é atraído por “um rumor surdo” que “ferio os ouvidos da loura senhora [...]” (SABINO, 1891, p. 38). A música advinda daquele cenário de pobreza *feria* os sensíveis ouvidos dessa fina senhora, numa descrição, no mínimo preconceituosa quanto ao estilo musical de origem africana.

A distinção em torno dessas representações revela um olhar viciado pelo preconceito em relação ao pobre e ao negro, algo escancarado a partir das escolhas lexicais. Quando representa o branco, a narradora faz uma qualificação que ressalta aquilo que enxerga como qualidades:

[...] uma senhora alta, bonita, que falla por monosyllabos com uma jovem fresca e loura. Duas crianças vestidas de branco [...] e um menino louro igualmente, mais forte e alto [...] (SABINO, 1891, p. 38).

.....  
Emma Raleigh [...] inglesinha bonita e corada, de bellos olhos azues [...] calçando botinas com salto Luiz XV, [...] e não destoavão com a simplicidade elegante de sua graciosa dona (SABINO, 1891, p. 42-43)<sup>30</sup>.

Notemos que essa família branca, de classe social elevada, é descrita com adjetivos que ressaltam aquilo que, para a narradora, compõe o modelo de beleza: louras, olhos azuis, coradas, fortes, altas, graciosas, enfim, um perfil típico da família patriarcal, aristocrática e branca.

O mesmo não ocorre quando há referências àqueles que são denominados como *gente baixa da sociedade*. Essa representação do grupo subalterno é feita monocromaticamente pela narradora, mediante o uso de um léxico recheado de diminutivos e adjetivos que acrescem uma menor valoração à descrição, quando a comparamos com a referida ao outro grupo: alguns *homens e mulheres do povo, graças fuscas e negras, faceiras mulatinhas, homem escuro*.

Os dois grupos comemoram a chegada do ano novo e esse momento é marcadamente diferenciado pela narradora. A festa dos brancos e ricos é descrita com suavidade e leveza. Bebem vinhos finos, champanhe, *whisky*, o que os torna “mais alegres pelas contínuas misturas alcoólicas a provocarem-lhes a sisudez habitual” (SABINO, 1891, p. 46). Outro cenário se espalha, logo abaixo da casa-grande. Os pobres comemoram a passagem do ano com muito samba e essa festa é trazida, aos olhos do leitor, de um modo inusitado e desordenado, como percebemos no trecho citado anteriormente.

Observamos, a partir dessas escolhas lexicais, que o peso é desigual para os dois grupos: o primeiro é idealizado, pintado com matizes suaves e encantadores; o segundo é

---

<sup>30</sup> Grifos nossos.

representado a partir de um único prisma e de um olhar desfocado pela lente do preconceito, com pessoas animalizadas, “cadeiras arqueadas”, que dançam como loucos, lascivamente. No primeiro caso, uma linguagem bem típica do Romantismo e Realismo; no segundo, mais naturalista, as personagens visivelmente dominadas por seus desejos e instintos, numa tendência visível para a caricatura.

Com relação à estruturação desse conto, temos a ideia de movimento, como em um teatro, no qual os atos se sucedem, marcados pelo fechar e abrir das cortinas. A imagem não fica estática; é fugaz, volátil, como se rodassem as cenas que vão sendo exibidas, uma após outra, em um fluxo que corre e conclama o leitor a mover os olhos para dar conta de acompanhar a sequência dos atos, nos quais os episódios vão se sucedendo e se complementando.

A partir desse procedimento, a narrativa convoca outro modo de ler, brinca com a forma do conto que, inicialmente, provoca estranhamento no leitor, com aquelas cenas estanques, aparentemente sem uma amarração. É como se cada parte não estivesse, pelo menos na estrutura, subordinada hierarquicamente, mas coordenada, justaposta, dando ao leitor a falsa ilusão de quebra da linearidade, a qual só se torna perceptível após um segundo olhar, mais aguçado, capaz de enxergar as pistas lançadas ao longo do texto. Essa fuga de um modelo pré-estabelecido de narrativa confere ao texto um caráter próprio, com especificidades, digressões e intercalação de cenários.

A narradora, a partir de uma data comemorativa, o ano novo, vai tecendo seu texto de uma forma inusitada. O curso do enredo é interrompido bruscamente, o cenário passa a ser outro; depois, há um retorno ao cenário anterior, numa guinada que inicialmente deixa o leitor atordoado, com a impressão de que as partes estão desconexas. Até que é impelido, por força dessas circunstâncias, a fazer releituras, retomadas, a buscar liames, simetrias, em face dessas aparentes rupturas.

Taticamente, a narradora tenta convencer a leitora a participar da narrativa, firmando com ela um pacto, na medida em que não se posicionará somente como simples espectadora, mas como partícipe desse processo de troca, que se estabelece na narrativa. Consequentemente, ela prende tácita e habilmente sua leitora, fisingando-a para o centro da narrativa, tornando-se uma convidada especial que, assim como a narradora, consegue visualizar as ações que se passam no decorrer do conto.

Em termos de problematização ou de densidade, o conto se fragiliza, apesar de a inserção desses elementos não serem tão frequentes nesse contexto, como a *metatextualidade* e o chamamento do público leitor para outro plano narrativo. Mas isso não significa que possa

ser desprezado, pois se constitui num elemento diferenciador da escrita, que merece destaque, até mesmo porque Sabino ousa romper com a linearidade e com um modelo arraigado, utilizado inclusive por vários escritores canônicos.

O geografismo é outro ponto que coopera para tornar a narrativa, até certo ponto, pesada. São três páginas inteiras dedicadas à descrição da cor local, da natureza. Mas não podemos esquecer que esse descritivismo exagerado é um recurso bastante utilizado pelos escritores românticos, como José de Alencar, por exemplo. Coutinho (1981) esclarece que, a partir de 1830, o critério de *valor* tornou-se a norma estética, tratando-se da caracterização nacional da literatura. Tal norma de incorporação da natureza, na busca por uma literatura efetivamente brasileira, foi assimilada e posta em prática na poesia e na prosa, aliando-se à representação dos costumes e tipos locais, de modo que o texto literário expressasse, de fato, aquilo que Afrânio Coutinho chama de “o selo da nacionalidade” (COUTINHO, 1981, p. 64).

Quando pensamos no texto sabiniano, enquanto *metatextual*, não devemos perder de vista que esta narrativa ainda é embrionária, tímida, um recurso que a autora emprega com vigor, mas ainda tateando em um caminhar literário que apresenta fragilidades de estilo, ao mesmo tempo em que também revela acertos e avanços, pois rompe com a estrutura canônica do conto e também emprega recursos (*metatextualidades, metaficção, autointertextualidades, conversa com leitor*) para convencimento do leitor em relação às causas emancipatórias femininas, dando os primeiros passos para uma produção literária de fato mais bem realizada, como exemplificaremos na análise do romance **Lutas do coração**.

#### 4.2 “À LUZ DA RIBALTA”: A EXPERIÊNCIA FEMININA EM CENA

O conto “À luz da ribalta” traz como pano de fundo a história de Hermana, atriz e filha de atriz de teatro, que se envolve emocionalmente com o filho de um burguês conhecido como Dr. Costa, relação que não recebe a aprovação da família do noivo, por conta do preconceito nutrido, pela sociedade, em relação aos artistas. A jovem, sentindo-se humilhada por causa do arrefecimento do ardor e da atenção iniciais do noivo, devido à pressão familiar, põe um ponto final ao noivado. Após um período de afastamento e tristeza, por conta desse desenlace, e também pela morte da sua mãe, Hermana se refaz, retoma suas atividades no palco, com maior afinco e, finalmente, volta a se envolver com outra pessoa, desta vez, um colega de palco.

A protagonista abre mão do primeiro amor, um homem fraco, que se curva às vontades paternas. Ela fica com outro, o qual ama de modo diverso, mas que “ao menos não obedeceria a um pai, não se curvaria pusilânime a preconceitos sociais... não buscava subterfúgios para rompimentos escusáveis” (SABINO, 1891, p. 18). Aparentemente forte, contraditoriamente fraca, chega a admitir inicialmente que, caso a mãe aprovasse e a família do Dr. Costa não a desdenhasse, ela “abandonaria o teatro, reservando para o seu lar toda a sua vida e dedicação” (SABINO, 1891, p. 12), ideia que abdica, deixando que a razão se sobreponha à emoção.

Assim como demais contos da autora, este também foge do modelo estrutural que identifica esse tipo de narrativa, abrindo-se em leques: são seis partes delimitadas graficamente, as quais dialogam entre si, complementarmente, como se fossem véus que são erguidos, pouco a pouco, possibilitando ao leitor, enquanto cúmplice no ato de ler, ir desvendando, paulatinamente, essas histórias.

O conto é iniciado com um texto reflexivo, no qual o narrador faz digressões sobre o teatro, abordando tematicamente sua história ao longo dos anos, desde a Grécia até os dias presentes, seu papel social e o preconceito sofrido pelos atores, decorrente de uma visão estereotipada dessa profissão.

Defendemos que esse texto preliminar pode ser considerado como uma *transtextualidade* do tipo *metatextual*, ou seja, um intertexto tramado com dois outros que dialogam entre si, tematicamente, distinguindo-se, contudo, quanto à forma: o primeiro, denominado previamente como *reflexões*, prenuncia o outro, com digressões que antecipam, para o público leitor, o cerne da narrativa, contextualizando-a.

Posterior à inserção do que apreendemos como uma *metatextualidade*, a história da protagonista Hermana é iniciada, de fato, abrindo-se leques que permitem ao leitor acompanhar sua trajetória, seu desenlace, a forma como esta personagem engendra sua vida, não aceitando imposições, nem se anulando enquanto mulher e profissional. Contraditoriamente à teoria originalmente apresentada, contudo, Hermana só se tornará feliz entre seus iguais, ou seja, casa-se com um ator, um mesmo, e não com alguém de outra classe social. Verificamos, pois, que a solução encontrada fica em *media res*: nem Hermana abdica de sua personalidade nem rompe completamente com as regras da sociedade de seu tempo.

Compreendemos, desta forma, que Sabino busca romper algumas fronteiras policialescas e, apesar de expor uma escritura que denominamos anteriormente de *embrionária*, por conta de algumas fragilidades perceptíveis, ela tente tomar as rédeas do seu texto, inserindo elementos que tornam sua narrativa diferenciada.

Observamos, por conseguinte, que a autora forja um trilhar literário duplamente produtivo: primeiro, porque, apesar de ser uma escrita *ex-cêntrica*, tendo em vista o lugar de margem que é destinado à produção literária feminina naquele contexto, ela consegue transitar pelos estreitos caminhos da historiografia literária do século XIX, mesmo sem reconhecimento da crítica; segundo, porque ousa desafiar um modelo canônico de se fazer literatura, seguindo um tracejado que a diferencia em relação a muitos escritores daquela época.

#### 4.3 “MARIANITA”: UMA TRAMA COM POUÇOS FIOS

Estruturalmente similar aos contos anteriores, “Marianita” traz cinco partes distintas, porém, complementares. Narra um triângulo amoroso envolvendo duas filhas do Major Francisco Cavalcanti de Siqueira, rico agricultor e chefe do Partido Conservador do Recife. A filha mais velha, Georgeta, abre mão do seu amor por Maciel da Silva, ao perceber que sua irmã Alina também nutre um sentimento especial por ele. Retornando de um período no campo, Alina é acometida de febre tifoide e, apesar dos cuidados médicos e familiares, falece. Tempos depois, Maciel, já formado, retorna e pede Georgeta em casamento, tendo o seu pedido aceito.

Apesar de um enredo comum, de focar um melodrama sem muita trama nem qualidade estética, não obstante os inequívocos resquícios do Romantismo que se presentificam no triângulo amoroso, formado por duas irmãs e um jovem estudante universitário, o conto consegue agregar algum valor ao tema, pois através do olhar da narradora, são sugeridas outras possibilidades para o feminino, no que tange aos papéis sociais.

O conto começa com uma interrogação e uma provocação, questionando-se uma personagem acerca de alguns direitos da mulher, tais como a educação e a sua efetiva participação no processo eleitoral.

Aproximando-se de um conto de tese, a narradora apresenta digressões sobre a política brasileira e a posição da mulher, não só nesse âmbito, como também quanto ao educacional, defendendo sua inserção nas academias. São três páginas introdutórias, nas quais ela estabelece um contraponto entre a posição da mulher brasileira e de outros países e épocas,

fechando essas digressões com um questionamento: “por que razão entre as grandes cabeças não poderá possuir igualmente uma grande cabeça a mulher?” (SABINO, 1891, p. 203).

Em termos de enredo, o conto apresenta pouca densidade. A maioria das personagens é plana e sem profundidade. Três das suas páginas são dedicadas à descrição paisagística. Vislumbramos aí os costumes locais referentes à classe abastada, estrangeiros que se fixam em Caxangá, bairro recifense às margens do rio Capiberibe, bem como o dia a dia da população menos favorecida, sendo possível perceber o contraste social, a partir dessa descrição.

O que enriquece a narrativa, na verdade, é o tema preliminar, na primeira parte, que surge a partir do questionamento feito na abertura do conto: “Diga-me, minha senhora, se no Brazil a mulher tivesse o direito de voto, ou interesse na política, V. Ex. o que faria?” (SABINO, 1891, p. 201). Essa pergunta é feita a Alina, uma das personagens. E ela, ante tal interpelação, responde:

Nem mesmo sei dizer nada a respeito, Sr. Desembargador. Semelhante idea não passará de uma utopia, por enquanto. Aqui no Brazil a mulher jamais salientar-se-há, porque não está preparada ainda para o desenvolvimento de grandes problemas sociaes (SABINO, 1891, p. 201).

Essa resposta é dada por uma personagem que, segundo consta no conto, é “entendida em política, na qual foi nascida, criada e educada, [...], onde com Georgeta, [...] inteligentes, discussão política com o pai e com os potentados do lugar” (SABINO, 1891, p. 204), moças educadas com “esmero”.

Em seguida, o narrador dirige-se ao leitor, incluindo-se de forma metatextual no corpo da história: “Não direi, todavia, que a mulher moderna transforma o sexo em despreveito do pudor – o seu mais belo ornamento” (SABINO, 1891, p. 203). Testemunhando sobre a posição da mulher no Brasil e no mundo, faz alusão ao caráter retrógrado da política brasileira em relação aos problemas sociais, tecendo as seguintes considerações:

A política brasileira tem muito ainda que metamorphosear-se; tem muito que consolidar-se, para, de accôrdo com a phase por que está passando, definir de vez a autoridade pensante juncto dos grandes centros civilizados do velho mundo. Falta a elles, os políticos, uma certa autoridade de pensamento e mesmo de acção e, dahi, veja-se a divergência das ideas na época actual, onde cada qual quer emitir a sua opinião, procurando melhorar a situação meio falsa com que se accentúa o grande congresso da crise social, alias já encaminhada por espíritos, que embora superiores, comtudo terão de lutar para accentuar suas idéas e enraizar suas convicções, melhorando pela nova fôrma de governo as finanças, a instrucção publica, e o bem estar da nação em geral (SABINO, 1891, p. 201-202).

Em pleno século XIX, sob a égide de padrões machistas, Inês Sabino dá voz a uma narradora que ousa se apropriar de um espaço hegemonicamente masculino (a literatura) e se atreve a problematizar temáticas que publicamente eram assumidas apenas pelo homem, com poucas exceções. A narradora segue nessa defesa do feminino, estabelecendo um contraponto entre a realidade feminina na Europa, América do Norte e Brasil, evidenciando o nosso descompasso e atraso:

Não direi, todavia, que, a mulher moderna transforma o sexo em desproveito do pudor – o seu mais belo ornamento. A mulher, é sempre mulher: mas por Deos! Aquella que por um impulso evolutivo quizesse sobresahir, afastando-se do círculo apertado em que vive deixassem-n'a sobresahir, não se lhe fechassem assim os templos da sciencia, que na Europa e na América do Norte são franqueados às mesmas cortezmente (SABINO, 1891, p. 203).

Após esses comentários, a narradora concorda com a personagem Alina, quanto ao atraso em relação às conquistas femininas e, em seguida, passa a dar exemplos ratificadores dessa assertiva. Explica que nem todas as mulheres serão Sands nem Staëls, numa alusão a George Sand (pseudônimo de Amandine (ou Amantine) Aurore Lucile Dupin, romancista e memorialista francesa) e a Madame de Staël ou Anne-Louise Germaine Necker (romancista, ensaísta francesa, reconhecida como primeira filósofa política).

Depois de dissertar sobre a fundamental participação feminina na dinâmica sociopolítica do país, o conto se abre para o desenvolvimento da trama, dando vez e voz a um narrador que não participa desse universo em questão. Ele prossegue a narrativa com o triste desenrolar do triângulo amoroso que se forma entre duas irmãs (Alina e Georgeta) e um jovem acadêmico (Maciel da Silva).

A impressão que nos passa é que essa narrativa foi composta unicamente objetivando a defesa de posicionamentos acerca da condição feminina, da necessidade de mudança de paradigma naquela sociedade oitocentista, no que concerne ao trato com o feminino: o conto ilustra a teoria.

O espaço literário é reservado apenas como pano de fundo para denunciar os desmazelos políticos em relação à condição feminina, promovendo a defesa da emancipação da mulher e sua efetiva participação na vida sociopolítica e cultural do país. Logo, o enredo acaba por se esgarçar, não se sustenta, não consegue persuadir o leitor da verossimilhança que poderia enredá-lo no curso da narrativa, uma vez que a trama não é bem desenvolvida, não tem densidade suficiente para manter a atenção do leitor, fragilizando-se, portanto.

Em prol desse interesse de mudança de cenário do país, são evocados alguns argumentos bastante contundentes, que visam, de fato, ao convencimento do público leitor (que é idealmente feminino, já que a narrativa traz pistas textuais sinalizadoras desse perfil) e provável engajamento nessa luta. A narradora denuncia:

Quanto à posição da mulher brasileira, intellectualmente fallando, agora é que **tem ella de forçosamente inactivar-se**, procurando apenas sobresahir nos salões, desenvolvendo o espírito como mulher instruída e educada, **mas nunca como mulher útil**, salvo na instrução publica (SABINO, 1891, p. 202)<sup>31</sup>.

É perceptível uma voz de denúncia e inconformismo com a condição imposta à mulher que “tem [...] de forçosamente inactivar-se”, mantendo-se instruída apenas para o deleite dos maridos, pais e namorados, nas festas de salão ou nos eventos culturais. Em seguida, revelando não compactuar com as ideias de Comte a respeito das reivindicações das mulheres, questiona-as, defendendo a emancipação feminina:

Fecharão as portas das Academias pelo systema errôneo da religião Contista, absurda e irracional, porque, como um ser frágil, tem apenas Ella o direito de restringir-se a condições especiaes adaptadas ao sexo e ao meio (SABINO, 1891, p. 202-203).

Em relação à posição da mulher na sociedade, outros exemplos ratificadores da necessidade dessa mudança são elencados:

A sciencia e a arte são duas irmãs gêmeas precisas ao desenvolvimento da intellectualidade feminina d’aqui, d’alli, e d’álem.

A mulher de hoje, felizmente, já não é uma simples figura alegórica de ornato, nem uma Caryathide enfim.

Veja-se a mulher russa, e negue-se depois a veracidade dos factos. Nem todas serão Stands [sic]; nem todas serão Staels [sic]; sei eu; porém como o século é das grandes cabeças, dos grandes desenvolvimentos scientificos e litterarios, se a sociologia tem bases solidas para o desenvolvimento da synthese da perfectibilidade humana, encarando a evolução como a força motriz do cérebro nas leis da dynamica social [...] (SABINO, 1891, p. 203).

A partir dessa estratégia narrativa, compreendemos que esse espaço literário se torna uma arena, cujas armas argumentativas, dirigidas para o convencimento do público leitor, permitem enxergar outras possibilidades para o feminino. Para isso, são eleitos narradores que metatextualmente enxertam, no corpo do texto, comentários e digressões em prol dessa causa.

---

<sup>31</sup> Grifo nosso.

De um enredo simples, uma narrativa comum (exceto pelo tipo de mulher que dele participa, mulher que se intelectualiza, dialoga de igual para igual com os homens sobre questões político-sociais), a narradora vai forjando entradas para argumentações feministas.

Inferimos, por conseguinte, que esse tipo de recurso aponta para uma literatura que ultrapassa a função meramente estilística para se tornar, conforme Vieira (2006), bastante subversiva, na medida em que se apropria de um molde inicialmente masculino e, a partir dele, estabelece outro paradigma, conseguindo, por tais meios, afirmar a literatura produzida por mulheres ante o cânone. Além desse viés, ainda há outro ganho: mediante essa narrativa feminina, é possível se empreender a revisão, tanto do gênero quanto da história literária, ambos reelaborados desde um lugar de margem.

Na segunda parte do texto, a narradora advoga a igualdade entre os sexos. O conto, de fato, desenrola-se em função do triângulo amoroso que se estabelece entre essas duas irmãs e Maciel. Esse trecho tem início com uma retomada da pergunta que abre o conto e o narrador informa ao leitor que esse questionamento foi proposto a Alina, pelo Desembargador Sebastião Sertório. Alega o narrador que essa indagação, dirigida a uma moça, não é descabida, levando-se em consideração que ela e a irmã receberam uma educação esmerada e tinham o hábito de discutir questões políticas com o pai, Major Francisco Cavalcanti de Siqueira e também com seus correligionários. Além disso, elas conviviam e estabeleciam diálogos, em pé de igualdade, com acadêmicos que frequentavam sua casa, no Recife.

Alina, a personagem inquirida, no início da narrativa, contudo, não é capaz de responder. E o conto, como que a ilustrar, às avessas, o motivo de tal incapacidade, apresenta sua contraditória situação: ela é capaz de sacrificar-se pela irmã. Mas acaba aceitando um prêmio de consolação, quando o antigo noivo, falecida a irmã, volta-se para ela. De fato, Alina ainda não estava consciente de sua situação e, por isso, não fora capaz de responder à indagação do Comendador.

Reiteramos que o conto “Marianita” não é um primor literário, apresenta um enredo pobre, sem grandes elaborações, veicula lacunas em termos estéticos, porém, traz uma determinada contribuição, na medida em que trata de temáticas relevantes para o mundo feminino, cooperando para desestabilizar falsas premissas em relação ao papel da mulher naquele século, revelando contradições a partir de seus avessos.

#### 4.4 “ANGELITA”: PRIMEIROS PASSOS RUMO A UMA TRAJETÓRIA DE FORMAÇÃO

O conto “Angelita” é ambientado no Rio de Janeiro. Tem como foco o casamento, por imposição paterna, e suas consequências para a mulher. A protagonista é Angelita, filha de um rico negociante português, Senhor Ventura. Ele é descrito pelo narrador como um viúvo de “caracter sizudo, homem que não era de meias medidas, [...] um casca grossa, embora dotado de excelente coração” (SABINO, 1891, p. 247).

Apesar de ser descrito como alguém sem refinamento ou muita instrução, Ventura decide investir na educação da sua filha Angelita, mandando-a estudar em Lisboa. Após alguns anos e um excelente desempenho da moça, ele resolve buscá-la, não sem antes correr o mundo, excursionando com ela por diversos países.

Depois do regresso ao Rio de Janeiro, o senhor Ventura delibera que Angelita deve se casar. Em seguida, acerta um matrimônio vantajoso com Bernardino Fiúza, seu sócio, desconsiderando a afeição da moça por um médico, o qual é visto pelo pai como um “boneco de pastinhas, e lunetas, perfumado, um pelintra, um médico sem clínica, que não tem futuro” (SABINO, 1891, p. 253). Angelita aquiesce mediante chantagem emocional e por imposição paterna, enquanto o pretendente lhe promete uma vida de “regalias e prazeres”.

Consumado o casamento imposto, Angelita se dá conta de como a situação lhe é adversa. O marido é descrito como alguém que não lhe dá importância, um homem sovina, que a proíbe de fazer amizades, receber visitas ou participar de recepções. Com a morte do pai, a situação dela piora, pois passa também a sofrer agressões físicas, o que a leva a tomar uma decisão: abandona a casa, contrata um advogado e manda propor divórcio ao marido.

O curso da narrativa é suspenso, o foco passa a serem as questões legais vinculadas à lei do divórcio. Empregando um discurso *metatextual*, o narrador faz digressões sobre os fatos, emitindo sua opinião sobre o tema em discussão. Ele lamenta a situação entre a França e o Brasil, no que concerne à condição feminina na relação conjugal:

É para lastimar-se realmente que em casos taes, que no Brasil não haja como na França, a lei do divorcio instituída por Quinet.

[...]

Eu creio que a lei do divorcio aqui, seria um bem por restabelecer no seio de algumas famílias a moral, o amor, e toda essa alegria compatível e precisa ao espírito, à sociedade e sobretudo ao coração (SABINO, 1891, p. 258-259).

Com uma nova guinada, o narrador passa a relatar o sofrimento da personagem na angustiada espera de uma resolução, já que o marido fora julgado inocente por um tribunal, que lhe deu a guarda da filha, após esta fazer três anos de idade. O conflito se encerra com a viuvez de Angelita e sua libertação desse jugo desigual.

Esteticamente, o conto deixa a desejar, pois a trama não é bem desenvolvida, a conjuntura descrita é confusa, na medida em que o enredo se resolve por uma situação, deus e a medicina, com a morte do marido. Também a inserção das digressões ocorre de modo pouco produtivo, já que a combinação dos acontecimentos não coopera para o alcance da densidade e tensão narrativas capazes de mobilizar o leitor para um clímax, apesar de haver intercalação da narrativa *versus* discurso com vistas a esclarecer e convencer o leitor a pactuar com a defesa em prol do divórcio.

Não obstante essa imaturidade de estilo, na sua tessitura, o conto consegue reelaborar o incômodo do casamento imposto à mulher, bem como sua perplexidade face à situação legal adversa a sua condição feminina. Dessa maneira, quebra a marca estética instituída em boa parte da literatura canônica, que representa um feminino despido de subjetividade. Nesse sentido, a voz que *costura* o enredo indaga criticamente sobre a condição da mulher, no Brasil daquele século. Ívia Alves (2001), numa análise da produção ficcional feminina oitocentista, alega que várias escritoras deram conta de ultrapassar o paradigma hegemônico, estabelecendo um diálogo apurado sobre a forma idealizada como a mulher é representada na literatura, promovendo sérias discussões sobre os problemas relacionados com o universo feminino, tais como o casamento por imposição ou conveniência, a separação advinda dessas relações desiguais.

É possível apreender uma mudança sutil na configuração da escrita de Inês Sabino, rumo a algo que se aproxima de uma *narrativa de formação* e que vai se consolidar, de certo modo, no romance **Lutas do coração**.

Em “Angelita”, último conto do livro, acompanhamos a trajetória e o processo de formação da protagonista direcionados ao seu aperfeiçoamento individual. Filha da burguesia carioca, pertencente a uma família abastada, essa personagem vivencia um processo de aprendizagem que passa, de certo modo, pelo erro e pela decepção, mas principalmente por uma travessia que a leva a um novo patamar, enquanto indivíduo, enquanto mulher.

Angelita cedo vai para a Europa, aos onze anos, para complementar sua instrução e, segundo o desejo do seu pai, preparar-se para fazer um bom casamento. Entregue aos cuidados da diretora do colégio onde ficou internada, a adolescente recebe uma educação primorosa e se torna uma mulher refinada. Após um período de viagens pelo continente

européu, retorna ao Rio de Janeiro, mas se casa por imposição paterna. Depois de sofrer por ter aquiescido à vontade paterna, ela se separa, arca com o ônus dessa decisão e enfrenta uma sociedade ainda não preparada para tal decisão. Contudo, seu equilíbrio pessoal e interior é alcançado de modo artificial, mediante a eliminação do marido, que vem a falecer, suprimindo-se o conflito sem, de fato, resolvê-lo.

No percurso de Angelita, esse leitor pode ir acompanhando, não só essa trajetória, mas também aquilo que vai pela consciência da protagonista, e que acaba por influenciar suas experiências e vivências definidoras do seu caráter. Assim, o leitor experimenta, aos poucos, esses momentos vividos por ela e, de certo modo, esse público formado primordialmente por mulheres oitocentistas passa a ter outra percepção dos eventos retratados, o que coopera também para a sua formação.

Nesse sentido, apesar de incipiente, essa narrativa pode ser vista como uma tentativa de aproximação do *romance de educação*, tendo em vista que a protagonista, em sua trajetória, não é apresentada como um ponto fixo e imutável, como diz Bakhtin (2010), mas uma *personagem em formação*. Nesse caso, é possível ao leitor apreender o seu percurso interior, o seu amadurecimento e aperfeiçoamento, trazendo, guardadas as devidas proporções, inclusive por se tratar apenas de um conto, alguns elementos que tipificam um *Bildungsroman* feminino<sup>32</sup> (PINTO, 1990), gênero que mais tarde vai se refletir em **Lutas do coração**, romance publicado alguns anos depois desse livro de contos.

Na obra sabiniana, a temática que atravessa as diversas narrativas – a defesa da emancipação feminina - acaba se configurando como uma marca ideológica da autora *implícita*. É possível, ainda, enxergarmos as *metatextualidades*, inseridas no corpo da prosa, como pistas sinalizadoras da retórica. A escolha desse modo de contar não deixa de ser uma opção retórica.

---

<sup>32</sup> No quinto capítulo, faremos uma explanação mais detalhada sobre esse gênero, aprofundando tal conceito.

## 5 ABRE-ALAS PARA UM PROSEAR REALISTA

Neste capítulo, centramos nossa análise em “Fragmento de um romance inédito”, último texto em prosa do livro **Contos e lapidações** (1891). Apesar de fazer parte deste livro, compreendemos que se trata de outro tipo de prosa, razão que nos levou a dedicar um capítulo à parte a este texto. Outro motivo ratificou ainda mais a necessidade de fazer uma abordagem específica: percebemos um liame entre ele e o romance **Lutas do coração** ([1898] 1999).

O cerne da discussão norteadora deste capítulo será a transição da escrita de Inês Sabino para uma fase mais bem realizada, em um percurso inicial que desabrochará no romance **Lutas do coração**. Trabalharemos com dois indícios evidenciadores desse elo, que entrelaça as duas pontas de sua escrita, enquanto processo.

O primeiro elemento indiciador é o emprego de um discurso *metatextual* (GENETTE, 1982), no qual o narrador insere outro, *metaficcional* (HUCTHEON, 1984) que, por sua vez, dialoga intertextualmente com um trecho do romance **Lutas do coração**, configurando-se, portanto, numa *autointertextualidade* (LEONEL, 2000).

O segundo indício diz respeito à trama que alimenta o “Fragmento de um romance inédito”, posteriormente reencontrado em **Lutas do coração**, culminando o enredo com a prevalência da razão, em detrimento da emoção, em consonância com o apregoado no discurso metatextual que abre o primeiro texto.

### 5.1 “FRAGMENTO DE UM ROMANCE INÉDITO” E **LUTAS DO CORAÇÃO**: UM DIÁLOGO METAFICCIONAL NUMA PROSA REALISTA

“Fragmento de um romance inédito” é um texto curto, com apenas quatorze páginas. Tematiza o casamento por conveniência familiar e o fracasso desse tipo de relação. Por conseguinte, aborda as relações desiguais entre homens e mulheres, denunciando o tratamento preconceituoso dispensado ao sexo feminino, configurando dois pesos e duas medidas, inclusive com o aval da lei.

Conforme Néelson Werneck Sodré (1964) esclarece em **História da literatura brasileira**: Seus fundamentos econômicos, essa temática era usual no período oitocentista,

principalmente no final desse período, quando a família brasileira passava por uma transformação e não caberia mais tratar, na literatura, daquele molde de amor e família do início do século, tão apregoado pelo Romantismo. Para ele, o quadro social vinha paulatinamente sendo alterado, dando uma feição diferenciada às relações sociais:

As fugas da casa paterna, para os casamentos desiguais, ou para os consórcios não aprovados, começavam a turvar a placidez uniforme do quadro colonial. Os raptos já não eram tão raros [...]. Aquele processo correspondia à substituição, no Brasil, de tipos tradicionais e modelos tradicionais, ainda que lentamente, para novos tipos e modelos, de vida, de diversão, de enriquecimento, de destaque. A literatura não poderia ficar imune a alterações tão importantes. Na medida em que elas se acentuam, o romantismo entra em declínio (SODRÉ, 1964, p. 347).

Seguindo essa linha e na perspectiva da mulher, Inês Sabino ensaia sua entrada como romancista, criando um enredo que se passa na alta sociedade da capital carioca, no Rio de Janeiro, envolvendo um casamento, por imposição da família materna, entre uma jovem e um visconde, bem mais velho e dissoluto:

Ella casara-se embora forçada com um velho titular a quem não amava mas que a moral obrigava a respeitá-lo, não cahindo sobre a sua corôa de nobreza nenhum salpico do pó das más línguas. Havia dous anos que Corbella vivia como uma verdadeira fidalga, embora muito nova, aos vinte annos, apenas, considerava que os desperdícios do visconde não podião, nem devião ir além (SABINO, 1891, p. 266).

Nesse contexto descrito, um mundo de aparências mascara uma série de problemas, dentre eles, incompatibilidade de idade, de gostos e de aptidões, caracterizados por um jogo desigual entre homens e mulheres. Isso tudo com a aquiescência da protagonista, que se vê enredada nesta trama, onde, segundo a narradora, “[...] nada mais faltava-lhe a não ser o amor, a confiança que ele não lhe despertava, e que ella não lh’a pedia, por não lhe ser isso facultado” (SABINO, 1891, p. 267).

Essa subserviência da protagonista, primeiro, ao avô, que a obrigou a um casamento sem relações afetivas; segundo, a um marido, com essas características pouco atrativas, é algo muito corriqueiro naquele século, como informa Hanher (2003):

A autoridade do marido e do pai continuava soberana, e a ela a mulher ou filha permanecia submissa. Na lei, como nos costumes, a ideologia da supremacia masculina era prevalente. [...] De acordo com a estrutura do sistema de direito civil brasileiro no século XIX, uma extensão das Ordenações Filipinas, as mulheres eram perpetuamente menores. (E o Código Civil de 1916 não mudou realmente a questão). Uma mulher casada tinha que se submeter à autoridade do marido nas questões relativas à educação, criação e local de residência dos filhos (HANHER, 2003, p. 44).

Visto dessa forma, o casamento assumia dimensões distintas para homens e mulheres. Configurava-se, muitas vezes, como um vínculo matrimonial unilateral, que destinava às mulheres as obrigações de todo gênero (domésticas, sociais, sexuais etc.) e, aos homens, privilégios, vantagens financeiras e a liberdade para adotar uma vida dupla, mantendo relações extraconjugais, sob a convivência da sociedade, da própria lei e de um estatuto burguês e hegemônico, como ocorre na trama de “Fragmento de um romance inédito”. O visconde é descrito como um homem perdulário e infiel:

Elle não media despeza: gastava em casa, na rua, gastava no jogo. E a ultima companhia lyrica quantos contos de réis lhe havia devorado; e com a actual, quanto não desperdiçava com essa cantora, de quem publicamente fizera-se amante? (SABINO, 1891, p. 266).

Esse comportamento masculino é algo bastante comum, principalmente nesse período. A produção literária da época acaba por espelhar essa realidade, inclusive alguns de autoria feminina. Contudo, alguns escritores apresentaram um diferencial, na medida em que se valeram desse expediente para produzir deslocamentos em relação à idealização feminina, contrapondo-se àquele perfil de mulher veiculado em muitos romances oitocentistas, com personagens que se sentiam realizadas pelo simples fato de estarem casadas, as famosas mocinhas casadoiras retratadas em muitos romances da época, que suspiravam por isso.

No “Fragmento de um romance inédito”, essa inquietação e inconformismo salta aos olhos do leitor, pois um narrador evidencia, em vários trechos da trama, a insatisfação da protagonista, suas decepções com o marido, sua tristeza, por se ver presa a um jugo de aparências e enganos, numa relação pautada na indiferença. Isso é visível em um dos breves momentos em que os cônjuges ficam a sós: “[...] estendeo-lhe a mão que foi apertada por elle glacialmente, como se assim demonstrasse ser de mais aquella attenção, sahio o visconde sem dirigir a sua mulher mais que um olhar de indifferença” (SABINO, 1891, p. 269).

Nessa linha de entendimento, esse texto apresenta uma voz feminina que, em muitos momentos, conforme Helena Parente Cunha (2001), em **Desafiando o cânone**: Ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX,

[...] procura deslocar a idealização da mulher, construída pela voz masculina, para as subjetividades de suas personagens, muitas vezes angustiadas, nada felizes com o *casamento*, único destino possível no horizonte de expectativas do mundo burguês para a mulher (CUNHA, 2001, p. 13).

Esse é o eixo do texto em estudo, cujo princípio norteador é a desigualdade de direitos e os equívocos de uma sociedade que não respeita os direitos das mulheres. O trecho, inserido no livro **Contos e lapidações**, é encerrado com a narradora descrevendo o estado de espírito da protagonista que, presa às convenções, cumpre suas obrigações sociais e recorda do seu passado, antes do famigerado casamento: “Pobre mulher!... E estava ali, ao lado do seu marido, ostentando a posição que tinha, com o coração cheio de fel, mas com os lábios em sorrisos, para mostrar ao público a felicidade que não gosava, mas que era preciso aparentar” (SABINO, 1891, p. 273). Esse fragmento encerra parte da história da protagonista, mas não conclui o texto. Na verdade, esse breve enredo é iniciado e finalizado por um discurso metaficcional e metatextual, conforme evidenciaremos.

“Fragmento de um romance inédito” começa com uma dedicatória a Sílvio Romero, um dos principais críticos literários do século XIX, ao lado de Araripe Júnior, José Veríssimo, Nestor Vitor e João Ribeiro. Após a expressão “Ao Dr. Sylvio Romero”, Inês Sabino acresce duas linhas pontilhadas, sem nenhuma dedicatória explícita. Tal opção nos possibilita fazer distintas leituras da escolha pelo pontilhado que, a nosso ver, pode funcionar como reticências, deixando em suspenso algo que não poderia ou não desejaria explicitar verbalmente. O fato de ser um *fragmento* de um romance também pode sugerir que a autora iria completar a dedicatória posteriormente. Contudo, se decidiu *publicar* o fragmento e não concretizou a dedicatória, entendemos que isso seja, assim, mais um indicativo do que afirmamos de qualquer outra marca de incompletude.

Se pensarmos no papel da crítica literária, naquele contexto oitocentista, de escolher e indicar o que pertenceria ou não ao cânone literário, e que a escrita produzida por mulheres não era bem aceita nesse rol, há a possibilidade de enxergarmos essas reticências como marca de incompletude, fina ironia e uma crítica a essa interdição.

Depois dessa inusitada forma de dedicatória, a narradora faz digressões sobre o romance, assumindo uma posição realista, censurando ferrenhamente o Romantismo. Ela bate fortemente nesse estilo literário, quando diz: O tempo do romance piegas já passou. [...] A atualidade quer robustez (SABINO, 1891, p. 263).

Em seguida, o narrador se insurge contra alguns dos princípios norteadores da estética romântica e do posicionamento adotado por seus seguidores, censurando o Romantismo, apesar de, contraditoriamente, apresentar algumas das suas características no romance **Lutas do coração**. No capítulo XLI, dedicado à preparação da viagem de uma das personagens (Ofélia) ao exterior, o narrador discorre sobre a mescla de sentimentos que assalta a jovem, preponderando, no entanto, a tomada de decisão a partir de elementos da racionalidade, algo

que foge substancialmente ao esperado para o padrão feminino propalado no discurso da época, que enxergava, no casamento, a salvação da mulher:

Se bem que na vida individual haja sempre um romance, contudo o romance piegas passou, a nova geração é uma geração de fortes, de sanguíneos; ela conseguiria ser forte, sanguínea e ativa, boa, enérgica e virtuosa porque era mãe.

[...]

Pensava a cabeça, masculinizava-se a vontade (SABINO, [1898] 1999, p. 284).

Logo, é possível apreender uma *autointertextualidade* que liga esses dois textos: o romance e o “Fragmento de um romance inédito”, tanto mais que o “Fragmento de um romance inédito” antecede, em publicação, ao próprio romance, como a indicar um ensaio ou uma antecipação experimental quanto a reações a serem provocadas. Em ambos, é perceptível uma crítica severa àquilo que alguns críticos denominam de “exageros da escola romântica”. O cerne desses trechos, que dialogam entre si, é justamente esse repúdio à melancolia, ao desespero, ao sentimentalismo exacerbado, algo que marca principalmente a fase romântica, denominada de ultrarromantismo, mais forte entre os decênios de 1840 e 1860, como alega Antonio Candido (2004), em **O romantismo no Brasil**.

Afrânio Coutinho (1983) esclarece que o contexto literário do século XIX é palco de diversas correntes literárias que se entrecruzam, imbricam-se, opõem-se, nem sempre distintamente, configurando-se aquilo que o teórico chama de “grande encruzilhada de correntes literárias” (COUTINHO, 1983, p. 180). Mal o Romantismo apontava sinais de desgaste, o Realismo se anunciava, refletindo a revolução que marcou a sociedade daquele período.

Nos textos sabinianos, é possível identificarmos uma aproximação com a estética realista, pois neles já observamos uma revolução no mundo das ideias, e na própria vida, de uma geração que se constitui materialista, uma elite que se vê envolvida e seduzida por uma série de novos pensamentos e correntes filosóficas, como o *evolucionismo* apregoado por Spencer, o *ambientalismo* de Taine ou o *materialismo psicológico* defendido por Wundt e Lombroso. Como informa Coutinho,

Foram enormes e profundas as repercussões desse clima espiritual nas ciências sociais. Para a geração que entrava na maioridade intelectual em 1870, o positivismo de Augusto Comte, que vinha dos anos de 30 a 40, oferecia singular atração, sintônico que era com o espírito da época (COUTINHO, 1983, p. 182).

Esse foi, pois, o *Zeitgeist*, o espírito da época, a concepção geral da vida que a dominou e lhe deu fisionomia espiritual típica: culto da ciência e do progresso, evolucionismo, liberalismo, iluminismo, determinismo, positivismo, contra-espiritualismo, naturalismo. Esse é o complexo espiritual que caracterizou a *geração do materialismo* (COUTINHO, 1983, p. 184).

Coutinho (1983) ressalta que o Realismo busca sempre esboçar a verdade, como uma forma de fugir do artificialismo ou sentimentalismo. Para isso, as personagens são retratadas fielmente. Elas são muito mais indivíduos concretos que tipos idealizados, como ocorria no Romantismo. Nesse sentido, a obra realista procura fazer um retrato da vida contemporânea, enquanto a romântica se debruça sobre o passado ou o futuro. É por isso que o narrador realista é mais neutro, procura não se intrometer; antes, permite às personagens buscar soluções, atuando umas sobre as outras.

Para Coutinho, o foco da narrativa realista é qualquer razão que motive o conflito, tanto do homem com seus pares, quanto dele com seu ambiente. A prosa sabiniana já se aproxima desse molde. Ela tem, como foco, os conflitos decorrentes das relações desiguais estabelecidas entre os gêneros, apropriando-se a narradora desses embates, com o intuito de denunciar as mazelas sociais envolvendo as mulheres, bem como interpretando essa realidade circundante à luz das teorias que eclodem nesse período e que cooperam para um novo olhar para os fatos narrados.

Nesse entendimento, o corpo de narradores da prosa sabiniana se esforça para empregar uma linguagem mais simples, mais natural e próxima da realidade. Nem sempre esse intento se realiza. Há trechos que são mais característicos do Romantismo, conforme discutimos no capítulo anterior. Mas, como Coutinho ressalta, na literatura produzida nesse período, é possível enxergar esse entrecruzamento de estéticas: os ecos do Romantismo ainda se fazem ouvir em vários romances e contos da época, até porque, como o teórico esclarece,

[...] a literatura evoluiu no Brasil do Romantismo para o Realismo-Naturalismo. Por volta de 1880, a transformação estava efetuada e começaram então a aparecer os primeiros frutos. É de 1881 **O Mulato** de Aluísio Azevedo. Daí avante, é na linha ora do Realismo, ora Naturalismo, que se exprime a ficção, conto ou romance (COUTINHO, 1983, p. 194).

Essa oscilação se presentifica na prosa de Inês Sabino, ocorrendo, inclusive, no mesmo texto, conforme mostramos na análise do conto “O dia do anno bom” (SABINO, 1891, p. 33-46). Neste, visualizamos trechos bem próximos da estética naturalista, quando a narradora descreve as personagens negras e seu comportamento social, atrelando-as às influências da raça, meio e momento, conforme apregoava Taine.

Coutinho (1983) enfatiza que ambas as correntes se voltam contra o subjetivismo típico do Romantismo, pautam-se na mesma objetividade científica, apego aos detalhes da realidade,

ao rigor e à economia linguísticos, distanciando-se, uma da outra, apenas por conta do determinismo e união à biologia, tão caros para o Naturalismo. Para ele,

Realismo, Parnasianismo e Naturalismo, como revoltas contra o subjetivismo romântico, participam do mesmo espírito de precisão e objetividade científica, de exatidão na descrição, de apelo à minúcia, de culto do fato, de rigor e economia na linguagem, de amor à forma, e só distingue o Realismo do Naturalismo o aparato científicista deste último, sua união à biologia e ao determinismo da herança e do ambiente (COUTINHO, 1983, p. 185).

No afã de aproximar sua escrita desses ideais realistas, de se opor ao idealismo romântico, Sabino traz, para a sua contística, a vida de homens e mulheres comuns, pessoas humildes e fatos do seu dia a dia. Porém, em vários momentos, verificamos o malogro desse intento, na medida em que essas personagens ficam soltas. Não chega a haver um genuíno envolvimento delas na trama. São, no máximo, meros figurantes. Além disso, o retrato dessas personagens, pintado com cores naturalistas, é desfocado com o uso de tintas muito fortes, carregadas de preconceito, conforme discutimos na análise do conto “O dia do Anno Bom”.

Diferentemente, “Fragmento de um romance inédito” e **Lutas do coração** giram em torno da elite branca, culta e aristocrática. Poucas personagens fogem a esse padrão, muito comum no Romantismo.

Em se tratando da produção romanesca, Inês Sabino não foge à regra, mantendo-se numa linha muito próxima do primarismo, cometendo deslizes comuns à produção literária de um país que ainda engatinha rumo à emancipação da sua literatura, de um romance que tenha a cara do Brasil. Essa marca está impressa em várias obras oitocentistas que ainda apresentam tramas pouco coesas, presas a resquícios de uma literatura que não consegue tematizar os conflitos humanos, revelando muito mais o exterior que o interior das suas personagens, como alega Pereira (1952):

Exaltando o sentimento, fazendo-o causa de tudo, sobrepondo-se às leis sociais, ou reduzindo tudo na vida a injunções do instinto ou do interesse, os romancistas do século dezenove, e não apenas os nossos, foram – excetuadas, naturalmente, certas figuras geniais como Dostoievski, Meredith, Thomas Hardy, ou mesmo, embora não seja gênio, Balzac – igualmente unilaterais, desconheceram igualmente a grandeza da natureza humana, que vem justamente da sua complexidade.

[...]

Mas não nos esqueçamos de que esta era ainda recente, de que, sobretudo entre nós, ainda balbuciava, de que, portanto, a crítica deve ser relativista para ser justa (PEREIRA, 1952, p. 113-114).

A narradora encerra este fragmento de um romance pregando a igualdade entre os sexos, ao advogar:

O homem casado que se compenetra dos seus deveres, não só dá direito à esposa que faça d'elle o seu conselheiro, o seu melhor amigo, como, tornando-se ella esposa e amante, sob o influxo da luz que adormece e desperta na felicidade, fará do lar um paraíso, e do amor a cadeia eterna que liga o coração à terra, e o prende, por meio da virtude e das boas acções, a Deus (SABINO, 1891, p. 276).

Apesar de apresentar, nesse trecho, ranços positivistas, a narradora defende uma relação conjugal baseada, não em subordinação e força, mas em laços de amor, amizade e respeito. Nesse sentido, o princípio regulador das relações conjugais deixa de ter, como foco, a subordinação legal entre o homem e a mulher. Como diz John Stuart Mill, em **A sujeição das mulheres** ([1869] 2006), essa subordinação equivocada é um entrave para o desenvolvimento humano, devendo, por conseguinte, ser substituída pelo princípio da igualdade, de modo que não haja poder e privilégio de um em detrimento do outro.

Para Mill ([1869] 2006), a lei que respalda a servidão feminina, na relação matrimonial, é uma contradição que ele chama de *monstruosa*, pois fere os princípios do mundo moderno. Ele alega que, depois da abolição da escravatura, ainda resta outro tipo de escravidão, já que o casamento é, de fato, um cativeiro feminino respaldado na própria lei.

Sabino se insere nesse fervilhar de ideias e novos pensamentos, conforme depreendemos, não só da tessitura narrativa em si, como dos temas e do tratamento dispensado a eles. Debutante na prosa romanesca, ela ensaia, com “Fragmento de um romance inédito”, os primeiros passos para **Lutas do coração**, publicado oito anos depois, cujo enredo segue o mesmo traçado, acrescido de mais personagens, algumas complicações e uma trama que resulta justamente em um ponto nevrálgico: a emancipação feminina e a preponderância da razão. Em “Fragmento de um romance inédito”, isso ocorre principalmente nos trechos *metatextuais*, que iniciam e finalizam o texto, conforme veremos.

## 5.2 DISCURSO METATEXTUAL: ARTIMANHA PARA A DEFESA DA EMANCIPAÇÃO FEMININA

Através de um narrador que conta uma história de que não participa, o leitor é envolto num discurso metaficcional, abordando o processo de constituição da própria ficção. Ele prega a necessidade de um novo romance, que atenda às necessidades daquele contexto, traçando um esboço do que caracteriza essa nova forma de sua constituição.

Nas duas páginas seguintes, a narradora entabula conversa com a leitora, tratando de aspectos que particularizam a reação dos indivíduos, em face de situações diárias. Menciona, para isso, aquilo que chama de “noções da psicologia positiva”:

É possível que a leitora que folhear estas paginas conheça algumas noções da psychologia positiva que se esforça a não perder de vista a combinação da physica com a moral, do agente e da acção, considerando o tecido nervoso, o tecido por excellencia. Para conhecer-se o temperamento de qualquer indivíduo, a sua energia elástica e vital, e até mesmo para julgar do seu valor individual, bastará medir exactamente por elle o systema nervoso nos diversos modos de acção e reacção combinados com a noção do volume do centro dos mesmos (SABINO, 1891, p. 264).

Lembremos que, até o final dos anos 80, do século XIX, a psicologia estava intrinsecamente atrelada à filosofia, tendo em vista que foi justamente neste campo de conhecimento que ela nasceu. Naquela época, influenciados pelo ideário positivista, defensor do cientificismo, alguns psicólogos<sup>33</sup>, na Alemanha, patronos da aplicação do método científico nos estudos da física, da fisiologia e da química, decidiram criar uma Psicologia positivista, através da qual fosse possível analisar, à luz da ciência, os processos psicológicos humanos, assegurando, por conseguinte, maior credibilidade aos seus estudos.

Esse movimento eclode na Alemanha, sendo liderado por alguns pesquisadores que realizavam experiências com pessoas, levando em consideração, apenas, aquelas reações passíveis de serem medidas e percebidas. Imbuídos desse propósito, eles criaram métodos para medição de reações humanas, num movimento visto como o nascimento da Psicologia científica.

Ao trazer, para o plano literário, aspectos científicos do comportamento humano, a narrativa em questão faz um retrato mais materialista da vida em sociedade, baseando-se em teorias científicas em projeção, naquele período, o que evidencia uma influência realista, com toques naturalistas, na composição da trama, especificamente nessas passagens *metatextuais*, que fornecem explicações ancoradas na ciência, no determinismo e na influência do ambiente e da herança na vida dos indivíduos.

Depois de argumentar cientificamente sobre o comportamento humano, a narradora defende a necessidade de o indivíduo dar “preferência ao que emana da razão”, tendo em

---

<sup>33</sup> Wilhelm Maximilian Wundt (Neckarau, 16 de agosto de 1832 — Großbothen, 31 de agosto de 1920), médico, filósofo e psicólogo alemão e um dos fundadores da moderna psicologia experimental, juntamente com Ernst Heinrich Weber (1795-1878) e Gustav Theodor Fechner (1801-1889). Maiores explicações sobre a Psicologia positiva, vide o artigo intitulado “Psicologia humanista no Brasil”, de W. B. Gomes, A. F. Holanda e G. Gauer, disponível em: <http://www.ufrgs.br/museupsi/brasilpsio.htm>.

vista que “as emoções [...] privão a inteligência de agir com certa presteza” (SABINO, 1891, p. 265). Essa discussão nos remete, de imediato, para **Lutas do coração** e sua defesa da prevalência da razão, nos assuntos do coração, que é o tema de seu enredo.

Quando começa a narrar os fatos que dizem respeito à vida da protagonista, a narradora finge distanciamento, mas, pelo teor daquilo que vai informando, ela revela um pouco de si, demonstra ser culta, ter um espírito aguçado e uma língua ferina, que não hesita em criticar o sistema político, a legislação brasileira, bem como a hipocrisia de uma sociedade que perpetua uma hegemonia masculina.

A narradora, citando Lamennais, mostra às suas leitoras a discrepância entre o pensamento filosófico dele e o que reza as leis brasileiras, no que diz respeito à traição. Trazendo à baila o ocorrido com Corbella, sistematicamente traída pelo visconde, a narradora apresenta razões que comprovam o tratamento diferenciado e injusto, a depender de quem seja o cônjuge que cometa esse ato:

Diz Lamennais [sic]<sup>34</sup> que o matrimonio só tem uma phase: “a moral, que deveria ser imposta com preceitos iguaes para ambos os cônjuges”. É lógico isso, razoável, mas impraticável pelas leis estabelecidas pelo Codigo Penal e Social. D’ahi, veja-se: o homem que tem a seu favor a liberdade, a acção, faz o que lhe parece, se trahe a esposa deixando-a na penúria, infamemente, a sociedade está sempre prompta a desculpal-o e a apontar-lhe a regeneração no futuro, que o tornará então um homem de bem. Se porém vê-se illudido, a lei faculta-lhe ainda o direito de matar aquella que o trahio, porque sujou-lhe o nome, emporcalhou-lhe a honra. Indo preso, ou entregando-se à prisão que é de melhor effeito, sob o manto da mesma lei, sahe absolvido, victorioso, dizendo a sociedade que elle é um homem de bem, que cumprio com o seu dever (SABINO, 1891, p. 274-275).

Em continuação, a narradora mostra o avesso da situação, quando o crime passional é protagonizado pela mulher:

A mulher tudo a fere, sei. A bem da sua dignidade é que deve manter-se sempre no seu papel de senhora, para não cingir-se ao de escrava, porque, a matar ella o marido n’um caso fortuito, levada pelo desespero do ciúme seria simplesmente reputada uma assassina infame, concordando eu que, sendo a mesma fraca, nunca ao seu todo gracioso e gentil estaria bem o alfange de uma Judith<sup>35</sup>, estampada numa mulher da actualidade (SABINO, 1891, p. 275).

<sup>34</sup> Hughes Félicité Robert de Lamennais, padre, filósofo, escritor e político francês, uma figura controversa que buscou a conciliação entre o Catolicismo e a política liberal, após a Revolução Francesa.

<sup>35</sup> Pelo contexto, por se tratar da defesa da emancipação feminina e da denúncia em relação a casamentos impostos, provavelmente a narradora faça referência a Judith, filha de Shakespeare e irmã gêmea de Hamnet. Ela se casou contra a vontade do pai que, contrariado, alterou seu testamento. Em **Lutas do coração**, também há uma referência a Judith, quando a mãe da protagonista, na véspera das suas núpcias, dá-lhe conselhos em relação à vida conjugal, finalizando: “Torna-te em uma Judith moderna” (SABINO, 1898, p. 332). Outra possibilidade pode ser uma relação com a personagem bíblica Judite, do livro homônimo, constante do Velho Testamento, da Bíblia Católica. Judite conduziu o povo israelita à vitória contra o exército do rei Nabucodonosor, comandado pelo príncipe Holofernes. Viúva, bela, sábia e extremamente fiel ao Deus de Israel, engendrou a morte de

A narrativa apresenta, no cenário literário, um assunto que, desde o Brasil-colônia, suscita polêmicas, pois, nesse período, o assassinato da mulher adúltera era admitido pela lei portuguesa, algo que não valia em caso inverso, ou seja, a mulher traída não tinha os mesmos direitos garantidos por lei, recebendo, portanto, um tratamento diferenciado.

Num jogo de palavras, a narradora faz um contraponto entre o que reza a legislação brasileira e os princípios cristãos. Ela explicita como nossos códigos, penal e social, ratificam a supremacia masculina, diferentemente da doutrina cristã, que prega a igualdade entre os gêneros:

O sábio que veio ao mundo resgatar a mulher, tirando-a da torpeza em que vivia como cousa, plantou-lhe a igualdade de par com o seu másculo companheiro. Igualdade, por confraternização e caridade, foi essa a doutrina de Jesus (SABINO, 1891, p. 275).

Essa desigualdade de direitos, oriunda de uma sociedade amparada no patriarcado, dava, aos homens, poder sobre as mulheres, respaldando um sentimento de posse exercido, disseminado e perpetuado, por muito tempo. Além disso, a honra masculina era associada ao comportamento feminino, chegando-se ao cúmulo de justificar o assassinato daquelas que traíssem seus maridos.

Lana Lage (2012) apresenta essa criminalização do adultério como um exemplo contundente da banalização da violência contra as mulheres, reflexo dessa ideologia patriarcal. Ela comenta que os códigos de 1830 e de 1890, bem como a Consolidação das Leis Penais, de 1932, tratam o adultério da mulher casada como passível de punição de um a três anos de reclusão, o mesmo só se aplicando ao marido quando ele promovesse a manutenção da concubina “teúda e manteúda”. Ou seja, para o homem, a lei; para a mulher, os rigores desta mesma lei. Para ele, era permitida a manutenção de relacionamentos extraconjugais, desde que não proovesse abertamente o sustento da amante, o que tornava essa legislação, no mínimo, perniciosa e desigual, com tratamentos diferenciados em função do gênero<sup>36</sup>.

Iáris Ramalho Cortês (2012) explica que, no Brasil, essa desigualdade penal é mantida por muito tempo e em várias fases da sociedade brasileira. No período do Brasil Colônia, nas Ordenações Filipinas, que vai de 1603 a 1830, o adultério era considerado um crime contra a

---

Holofores que, seduzido ante sua beleza e astúcia, foi por ela decapitado, o que viabilizou a vitória do povo de Israel. Disponível em: [http://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/judite/15/#.U\\_8i4fldWpQ](http://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/judite/15/#.U_8i4fldWpQ). Acesso em 26 de agosto de 2014.

<sup>36</sup> A lógica provável, para a discrepância é que, o homem usaria seu próprio dinheiro. Como a mulher, em geral, não produzia rendas, transferiria o dinheiro do marido para o amante.

segurança do estado civil e doméstico, cabendo a indulgência ao marido que matasse a esposa adúltera, por se entender que ele não estava cometendo crime, mas defendendo legitimamente sua honra.

Em 1830, essa disparidade, no tratamento entre os gêneros, ainda se reflete na legislação, uma vez que o Código Penal do Império pune a mulher adúltera com prisão de um a três anos. Esse mesmo entendimento é mantido no Código Penal de 1890 e, em 1932, na Consolidação das Leis Penais. Somente em 2005 essa prática do adultério deixa de ser considerada crime, na legislação penal do Brasil.

Na verdade, tratando-se de relacionamento conjugal, as alternativas para a mulher eram, no mínimo, limitadas. Sob a égide de um rígido controle masculino, ela saía do domínio paterno para o do marido, numa relação baseada, na maioria dos casos, em interesses puramente comerciais, na qual o amor e o prazer pouco ou nenhum valor tinham, já que a finalidade primeira era a procriação, algo que fica bem evidente na narrativa. Corbella tinha tudo, menos o amor:

Olhou em roda: o boudoir era caprichosamente adornado; o palacete, mobiliado com luxo; as carruagens, optimas; a criadagem, escolhida; boa capa, boa adega. Nada mais faltava-lhe, a não ser o amor, a confiança que elle não lhe despertava, e que ella não lh'a pedia, por não lhe ser isso facultado (SABINO, 1891, p. 267).

Essas digressões da protagonista corroboram para pôr o leitor em alerta, para, no mínimo, fazê-lo enxergar aquela relação matrimonial desastrosa sob outra ótica, mesmo naquele contexto histórico ainda desfavorável aos direitos femininos, com respaldo do próprio Código Civil, preconizador de uma relação conjugal de subordinação e dependência da mulher que estava, do ponto de vista legal, alijada de quase todos os atos civis e que, mesmo sob a Constituição de 1891, ano da publicação do livro **Contos e lapidações**, que preconizava serem todos iguais perante a lei, contudo, esse rol não incluía as mulheres e, vinte e cinco anos depois, em 1916, o Código Civil ainda as tratava como alguém “relativamente incapaz” (CORTÊS, 2012).

Hahner (2012) comenta que as mulheres eram consideradas perpetuamente menores pelo código civil oitocentista, só podendo assumir os negócios familiares quando enviuvassem, como forma de preservação dos bens familiares. Como Corbella tinha apenas vinte anos, ao se casar com o visconde bem mais velho, ela denota a preocupação com a não dilapidação do patrimônio que assumirá, quando ele morrer, algo que ela prevê por causa da

vida dissoluta e os gastos excessivos que ele mantinha, principalmente em decorrência das despesas oriundas das relações extraconjugais. Ela se inquieta e diz:

Ao ficar viúva, o que restar-lhe-hia?  
[...] O prodigo do marido sem duvida não teria feito ainda testamento, porque no tresloucamento em que vivia não julgava que a vida se assemelha a luz vacillante da vela que a crepitar, apaga-se de vez (SABINO, 1891, p. 267).

Como a história não é concluída, as leitoras ficam sem saber o que acontece com Corbella. Essa questão da viuvez feminina será retomada em **Lutas do coração** ([1898] 1999), quando a personagem Ofélia (ainda com o nome de batismo, Antonieta) enviúva e se vê pobre, em decorrência da gestão fraudulenta dos negócios, pelo seu marido, o comendador Bernardes.

Há um esforço da narradora para apontar as contradições desse tipo de situação e, na medida em que dialoga com a filosofia, a religião e a própria lei, a narradora respalda seu ponto de vista (claramente favorável a mudanças para o feminino) e, concomitantemente, busca desestabilizar, em seus leitores, certezas por ventura existentes.

Ao escolher uma narradora com essa representação, e tratar tal temática a partir da experiência feminina, Inês Sabino demonstra uma opção primordialmente política. Ela deixa de lado o excesso de subjetivismo e o apego melancólico ao passado, característicos do Romantismo, preferindo escrever sobre o tempo presente e as demandas da sociedade brasileira que emerge com uma nova face. Algo que, sem dúvida, vinha provocando alterações nos códigos familiares, sociais e legais, não podendo a literatura ficar à parte, sem promover reflexões sobre tais assuntos.

A narrativa de “Fragmento de um romance inédito” é suspensa, assim como começou: com pontilhados, numa inequívoca incompletude. Sete anos depois, a autora publica seu primeiro romance, **Lutas do coração**, com um enredo que nos permite enxergar algumas simetrias entre os dois textos. Em ambos, é possível identificar fios de uma mesma tessitura, enredos que dialogam entre si: casamentos entre mulheres muito novas e homens bem mais velhos, impostos pela família, em função de interesses financeiros; traições masculinas, sob a complacência da sociedade; mesma linguagem simples; presença de um discurso metaficcional, que condena os exageros do Romantismo e defende uma literatura problematizadora dos fatos cotidianos, voltada muito mais para as minúcias que levam à verdade, sem artificialização nem apego demasiado à emoção; personagens retratadas fielmente, em seus vícios, virtudes e defeitos.

## 6 LUTAS DO CORAÇÃO: UM *BILDUNGSROMAN* DE SAIAS

Lutas do coração concretiza a intenção de Inês Sabino de examinar a mulher brasileira à luz de sua contribuição na formação da sociedade. Apesar de manter a atitude essencialista típica de sua época [...], demonstra ousadia em enfrentar assuntos escatológicos tanto em ficção quanto na vida real. E esta faceta se revela das mais importantes em sua contribuição às letras brasileiras: sua visão franca e sensível em relação às possíveis razões pelas quais certas mulheres se mostram incapazes de se enquadrar nas normas sociais (QUINLAN, 1999, p. 12).

Ao longo desta tese, fomos explorando a prosa sabiniana num viés literário e de gênero. Nos capítulos precedentes, defendemos que a escrita de Inês Sabino avança progressivamente para um patamar mais refinado, da contística para o romance, do ponto de vista literário, a partir da inserção de recursos retóricos, desde a escolha de diferentes narradores e autores *implícitos* a elementos que conferem unidade à narrativa. Tal configuração estabelece, entre seus textos, alguns elos propiciadores de um diálogo *metatextual*, *autointertextual* e *metaficcional* bastante pertinentes e instigantes.

Neste capítulo, analisaremos **Lutas do coração** ([1898] 1999), obra que, na nossa concepção, tem sua gênese no conto “Angelita” e no **Fragmento de um romance inédito**, inclusos no livro **Contos e lapidações** (1891), ambos publicados sete anos antes do romance.

Conforme antecipamos no capítulo anterior, tais narrativas apresentam alguns traços similares, com protagonistas femininas que vivenciam amores juvenis, têm sua inserção na sociedade mediante casamento com homens mais velhos, passam por dissabores nessa relação desigual, do ponto de vista da idade e da condição financeira e vivenciam conflitos que promovem, de certa maneira, seu amadurecimento emocional e psicológico e seu consequente desenvolvimento interior necessário para sua formação.

No conto “Angelita” e no **Fragmento de um romance inédito** essas características são levemente perceptíveis, pois são textos curtos e revelam ainda uma imaturidade narrativa, quando comparados ao romance em foco, conforme nossa discussão ao longo desta tese, ratificada na análise traçada para este capítulo.

Na nossa percepção, os elos que atam esses três textos, aproximando-os, do ponto de vista temático, são traços indiciadores de uma escrita em evolução para um *Bildungsroman* feminino. Sob esse viés, os narradores sabinianos vão tecendo uma trama problematizadora da condição identitária feminina.

Apesar de estar contextualizado num ambiente patriarcal por excelência e em meio a situações emblemáticas ligadas a um modelo sociocultural pouco afeito à emancipação da mulher, o romance traz um protagonismo implícito, a partir de uma vertente feminina, numa representação social voltada para subverter a visão homogeneizante da mulher e, conseqüentemente, cooperar para a formação leitora.

A partir da obra **O *bildungsroman* feminino**: Quatro exemplos brasileiros (1990), de Cristina Ferreira Pinto, faremos a análise do romance **Lutas do coração** ([1898] 1999), de Inês Sabino, partindo da tese de que ele pode, sim, ser apontado como um exemplo de *Bildungsroman* feminino. Assim, buscando embasar nossa discussão, estabeleceremos um diálogo com François Jost (1969), quando tratarmos da tradição do *Bildungsroman*. Cristina Ferreira Pinto (1990) e Wilma Patrícia Maas (2000) fornecerão o suporte teórico necessário para ampliarmos o escopo dessa discussão, enfocando o *Bildungsroman* numa perspectiva feminina.

## 6.1 UMA TRAMA INTRINCADA

[...] Sob todos os aspectos, compreendemos que a crítica de um livro – não das pessoas que figuram nele, nem do caráter do autor, mas do livro – é algo impossível. Não podemos lembrar-nos dele e, mesmo que o pudéssemos, seríamos incapazes de descrevê-lo em termos literais e inequívocos. Isso é inexequível; a única coisa que se pode dizer é que o livro talvez possa ser abordado, talvez possa ser encarado um pouco mais de perto de um jeito ou de outro. É modesta a pretensão, e mais modesta ainda será a tentativa de sustentá-la (LUBBOCK, 1976, p. p. 17).

**Lutas do coração** ([1898]1999) é publicado no final do século XIX, no Brasil, exatamente dez anos após a abolição da escravatura e nove anos da Proclamação da República, em um cenário bastante instável, com relações econômicas, político-sociais e culturais tensas e controversas, estabelecidas em meio a críticas e oposições às mudanças que alteravam o perfil do Brasil oitocentista.

Esse contexto se reflete na obra, servindo de cenário para o enredo. Em **Lutas do coração** (SABINO, [1898] 1999), há um ajustamento e uma dosagem equilibrada desse elemento: natureza e cenário cooperam para compor a cena retratada. Desta forma, distancia-se do molde romântico que, como diz Olívio Montenegro (1938), exaltava panteisticamente a

natureza, enxertando, às vezes desarticuladamente, descrições em que ela ganhava relevância na narrativa<sup>37</sup>.

Em alguns momentos, a narrativa assinala o contexto da obra, especialmente nos capítulos I, II e XII. O cenário principal é o espaço urbano do Rio de Janeiro e, em menor escala, de São Paulo e da Europa. As cenas exibidas formam um mosaico elitista dos fatos histórico-sociais. Ou seja, o espaço urbano trazido para a narrativa se configura primordialmente enquanto grandes centros hierarquizados: neles transitam uma elite que se desloca para centros comerciais, bolsa de valores, pontos turísticos, utiliza carruagens e carros de luxo, passa períodos na Europa, onde fazia suas compras e descansava.

Em pouquíssimos trechos, há uma descrição de espaços urbanos populares, em especial quando a personagem Hermano caminha, a pé, para o seu escritório. Então, a narradora descreve o povo simples e os trabalhadores que circulam no centro da capital carioca. Ela detalha a vida palpitante das ruas, o burburinho típico desses centros comerciais, das docas e do trapiche. Sua narrativa vem impregnada de um olhar analítico para a plebe, revelando disparidades sociais e problemas urbanos do final do século. Ela observa suas contradições:

Puramente comercial, nos dias de chuva torna-se este local intransitável pela lama que se acumula por toda parte, enquanto que no verão se asfixia pela poeira levantada [...].

Os armazéns, os trapiches, exalam nauseabundo cheiro. O soalho, todo enodado de graxa e outros ingredientes, forma uma argamassa que mal sustenta o equilíbrio de quem não estiver acostumado a pisar um solo tão escorregadio.

O atropelo interno de alguns corresponde com o exterior de outros, sobretudo próximo das Docas, com tulhas e tulhas de sacas de café arrumadas até o teto; ali, lotes de barricas; acolá, outros tantos de caixões, cabos, tábuas espalhadas, tudo movido por trabalhadores e operários expostos ao sol afrontando um calor de 37° e 38°, mal vestidos, roupa ordinária, peito a descoberto, alguns de braços nus, cujos músculos, tostados pelo sol, lhes dão a aparência de verdadeiros selvagens.

Vêm-se em fileiras, enormes carroções atrelados a muares acostumados à obediência pelo látigo do chicote.

Hermano e o tio analisavam a faina de todos eles.

— E é numa terra como esta, meu tio, que desejam à viva força introduzir o socialismo!... É possível haver maior disparate? (SABINO, [1898] 1999, p. 142-143).

A descrição abarca também a plebe trabalhadora, os segregados entregues à mercê da própria sorte. Assim, quanto à função desempenhada na narrativa, essas personagens

<sup>37</sup> Flora Sussekind, em **O Brasil não é longe daqui**: O narrador, a viagem (1990) também faz alusão a essa desarticulação: “Quando se trata, no entanto, da fundação plástico-literária de um Brasil-paisagem natural, persiste o desacerto. Vide as inclusões a referências locais em meio às cenas de natureza a rigor absolutamente descontextualizadas dos romances de Teixeira e Sousa. Um exemplo: o primeiro capítulo de **O filho do pescador** ([1843] 1977). Antes mesmo de ter início a descrição de um quadro natural primaveril, um pedido de desculpas ao leitor: “A descrição das cenas da natureza é a pedra de toque do escritor! [...]” (SUSSEKIND, 1990, p. 29-30).

aparecem episodicamente na narrativa, mas nunca atuam em papéis relevantes, apenas compõem o ambiente e são visibilizados pelos olhares às vezes esnobes da classe alta, ora de personagens, ora da narradora. De fato, são trazidos para a narrativa. Mas sempre silenciosamente, pois não lhes é dado o direito à fala.

Assim, a narradora evidencia os contrastes gritantes entre a grande maioria que habita as cidades, escancarando a desigualdade social existente no Brasil oitocentista. Mas, nessa descrição, as marcas linguísticas e escolhas de qualificadores nos permitem detectar um olhar de cima para baixo, de uma personagem que vê, mas não experimenta esses problemas, apesar de ser possível ao leitor apreender um certo incômodo com relação à desigualdade de oportunidades, de condições sociais e a árdua tarefa de promover a equiparidade, num país ensaiando passos tímidos em direção a políticas públicas dirigidas para as classes sociais minoritárias.

Nesse grande painel urbano delineado na obra, o ponto de referência, para a narrativa, é fundamentalmente a elite do país. As personagens em evidência são brancas, membros de uma elite econômica e sociocultural; algumas fazem uso de seus antigos títulos de nobreza (apesar de estarem sob a égide da República); outras são profissionais liberais formados na Europa. Dentre as três mulheres de maior destaque (Matilde, Angelina e Ofélia), Ofélia tem uma condição econômica menos abastada que as outras. Seus pais pertenciam à classe média. Ao longo da trama, esta condição é alterada três vezes: após o casamento com um rico negociante, ela passa a gozar de um novo status socioeconômico e cultural; depois da separação, fica “pobre, sem o menor recurso” (SABINO, [1999], 1898, p. 109). Com o estabelecimento de sua relação com o inglês, a morte dele e o bom gerenciamento que ela faz dos negócios herdados, ela volta a gozar de uma situação financeira bastante privilegiada.

Na obra, a perspectiva social é feminina, inclusive com a eleição de uma narradora que não esconde esta característica, explicitando-a a partir de recursos linguísticos evidenciadores da sua condição. Como diz Booth (1980), um grande disfarce narrativo é engendrado: a autora empírica, via *autora implícita*, delega à narradora a tarefa de contar e mostrar os fatos e conflitos decorrentes dessa tríade feminina amorosa, em luta pelo amor de Hermano.

A narradora inicia o primeiro capítulo com a chegada, ao Brasil, do engenheiro civil, Hermano Guimarães, após passar vinte e dois anos na Europa. Ele regressa a sua terra natal, “pouco depois que terminara o jogo da Bolsa” (SABINO, ([1898] 1999, p. 59), numa menção ao cenário mundial do último quartel do século XIX, época em que uma sucessão de acontecimentos culmina numa enorme deflação nos países europeus e a conseqüente derrocada de grandes fortunas que aplicavam na Bolsa de Valores, como enfatiza a narradora:

“Dera-se o grande descalabro da Bolsa, que soprou subitamente a felicidade para uns e a ruína para outros” (SABINO, [1898] 1999, p. 133).

A narradora situa o leitor quanto aos fatos que eclodiram no Brasil, naquela conjuntura. Ela cede direito de voz às personagens Hermano e ao Barão de Santa Júlia. Eles apresentam suas razões, posicionando-se sobre o advento da República:

— Um homem sempre é homem, Hermano, e, a propósito dos homens, o que me diz sobre o novo advento político?

— Sei lá... precipitaram os acontecimentos nessa crise política, esperada desde o dia treze de maio.

— Que a mim não me fez mal, em razão de já ter de há muito alforriado os meus escravos, não obstante ferir a República as prerrogativas de titular. Eu lhe garanto que não quero saber de semelhante gente, nem com ela pretendo fazer roda.

— Todavia há de permitir, meu tio, que eu discorde das suas opiniões, por ser republicano convicto, pela sucessão dos fatos, não haverá sobre o globo senão o elemento republicano: veja as tentativas e as estatísticas.

O tio fez um gesto de dúvida (SABINO, [1898] 1999, p. 63-64).

Ela revela o vanguardismo de Hermano, quanto aos conturbados fatos políticos ocorridos no país, bem como a posição contrária do seu tio e administrador dos seus negócios.

Sobre essa passagem da Monarquia para a República, a narradora relata como Hermano vai revendo o cenário da Baía de Guanabara e a natureza circundante. Concomitantemente, faz uma descrição analítica da situação política brasileira, revelando um Hermano com bastante conhecimento e espírito crítico:

As fortalezas, silenciosas, vistas de longe, lá, na disposição das suas baterias, nos apetrechos de guerra, tinham a prumo a bandeira brasileira reformada no seu molde, muito menos significativa, é certo, porém, sempre respeitada e temida.

Como a égide da Pátria, servia de garante às bocas de fogo, que, tendo como fiança a obediência passiva dos modernos cidadãos, atestavam com a tranquilidade do aspecto o bem estar do país na pessoa dos seus filhos.

Belíssima perspectiva contornando uma marinha talvez única.

[...]

Desde a entrada da barra até a célebre Ilha Fiscal, tudo falava da história do seu país. Aquela havia dado entrada a navegadores audazes, esta concorrera sob a forma de uma festa feérica, semelhante aos sonhos magnéticos das visões orientais, para escrever ainda nas folhas da mesma história a origem da reforma política de um povo e de uma nação, pela queda de uma constituição monárquica, que conscienciosamente cumprira seus deveres, embora ainda a consciência lhe murmurasse baixinho a fatalidade que pesaria sobre o trono real, único que atravessara anos, pacífico e cordato, a despeito do fogo do Vesúvio e das opiniões.

Nestas e noutras reflexões, vendo o progresso abrir os braços a este cantinho da quarta parte do mundo, orgulhava-se de ser brasileiro, de ser patriota e de estar batizado com o pensamento altruístico do século (SABINO, [1898] 1999, p. 70-72).

Aliando natureza e contexto histórico, a narração permite ao leitor perceber a posição ideológica de Hermano em relação à instauração da República, coadunando com os ideais iluministas.

As consequências advindas dessa transição também são discutidas. No capítulo XII, antes de passar a palavra para algumas personagens secundárias, a narradora dirige-se ao leitor, estimulando-o a escutar o diálogo entre o coronel Ramalho, o comendador Rebouças e alguns amigos. Ao mesmo tempo, deixa clara a atuação individualista desses senhores, preocupados apenas em auferir lucros e levar vantagens, sem maiores envolvimento com as questões sociais e o desenvolvimento do país. Ela diz:

Escutemos a conversação do comendador e dos amigos.

— Por que transformação tem passado o nosso país! — dizia o coronel Ramalho, que fora corretor quando o Rio [de Janeiro] nadava em ouro.

— Fenomenal, é certo — asseverou o velho negociante. — Apesar de português dos tempos idos e devendo ser monárquico, eu julgo que a República trouxe um grande bem ao país; pelo menos desenvolveu-lhe mais atividade.

— Perfeitamente — interveio um terceiro — Dantes não passávamos de uns estafermos; para se fazer fortuna, sem herdar alguma coisa, levava-se uma existência.

— Eu que o diga — confirmou Rebouças.

— Pois meu caro — sentenciou Ramalho, — quem bem trabalha bem vive. Incorporei cinco companhias e lucrei uns três mil contos, guardados no Banco de Londres (SABINO, [1898] 1999, p. 133-134).

Pensamentos antagônicos escancaram a tensão existente. De um lado, jovens recém-formados na Europa, influenciados pelo ideário Iluminista e defensores desses novos tempos para o país (como Hermano). De outro, aqueles que detinham ou se beneficiavam do poder, como o Barão de Santa Júlia. Reconhecendo o inevitável desfecho para a escravatura, ele liberta antecipadamente seus escravos, provavelmente para não perder essa mão de obra, como ocorreu com tantos outros, menos sagazes e astutos<sup>38</sup>. O barão também demonstra sua insatisfação com o advento da República, assumindo não querer sequer se relacionar com os seus adeptos, pois, conforme justifica, só teve a perder, inclusive seu título de nobreza.

A insatisfação decorrente da perda desses títulos é retomada na obra quando Angelina e sua mãe, D. Alice Guimarães, ex-baronesa de Santa Júlia, conversam sobre o tema, visivelmente incomodadas com a República e a nova situação social. Ante a negativa da mãe em frequentar o cassino e as festas, após a queda da Monarquia, Angelina a admoesta,

---

<sup>38</sup> Sobre essas e outras estratégias empregadas pelos senhores, de tentar contornar os efeitos da esperada abolição, vide **Encruzilhadas da liberdade**. História de escravos e libertos na Bahia (1870-1910). Campinas: Editora da Unicamp, 2006, fruto da tese de doutorado do professor e pesquisador baiano, Walter Fraga Filho.

dizendo: “— Precisamos mamã — [...] aceitar as coisas como elas são... Se já não há império, o que devemos fazer? Suicidar-nos?” (SABINO, [1898] 1999, p. 117).

Esses conflitos que assinalam o panorama sociocultural do país refletem-se também, e de modo bastante significativo, nas relações de gênero, até então abalizadas pela desigualdade de tratamento entre homens e mulheres, em termos de direitos e deveres, exatamente nesta ordem: muito mais direitos para os homens do que para as mulheres. Nesse cenário, um pequeno grupo de mulheres atreve-se a protestar, demonstrando sua insatisfação com os papéis a elas reservados e buscando equacionar essa disparidade. Elas militam em favor da emancipação feminina e da conseqüente inserção da mulher nos vários segmentos socioculturais e educacionais que lhes eram bloqueados.

Dentre as solicitações desse grupo feminino, Bernardes (1988) destaca algumas que são o *carro-chefe* da luta, encampada principalmente nos jornais da época: igualdade de direitos no campo educacional, profissional, matrimonial e político. Essa luta não fica restrita ao meio jornalístico; reflete-se também na esfera literária, já que algumas escritoras problematizam essas demandas, propondo alternativas para o feminino quanto a direitos igualitários, tais como a ampliação da educação feminina, sobretudo à superior; o reconhecimento de algumas profissões e atividades; uma ampla modificação nas leis relacionadas ao casamento e a conquista ao direito de voto e de eleição para cargos políticos.

Alguns desses temas atravessam a produção jornalística e literária de Inês Sabino. Propiciam, ao leitor, a familiarização com esses assuntos, provocando um diálogo entre o literário e o social. Conseqüentemente, a história de algumas personagens serve de mote tanto para a reivindicação dos direitos das mulheres, quanto para a decorrente conscientização do público leitor.

A recepção crítica deste romance é feita por Alberto Pimentel e Susan Quinlan, prefaciadores da primeira (1898) e segunda (1999) edições, respectivamente, e Jorge de Souza Araújo, estudioso que cataloga parte da produção romanesca na Bahia, do final do século XIX até o século XX, incluindo Inês Sabino como um dos escritores que compõe esse rico mosaico de literatura baiana.

No prefácio à primeira edição, escrito em dezembro de 1897 (SABINO, [1898] 1999, P. 57), Alberto Pimentel, antes de apresentar a obra, compara as escritoras brasileiras às europeias: “A mulher brasileira, mais subjetiva do que a mulher da Europa, é frequentemente poeta e psicóloga, quando, auxiliada pela educação, se entrega ao prazer das letras. Ela não escreveria decerto alguns dos livros de Madame de Stäel, **Considerations sur la révolution française e De l’Allemagne**, por exemplo [...] (SABINO, [1898]1999, p. 43).

Alberto Pimentel faz referência à obra sabiniana, inserindo-a no rol dos romances psicológicos. Em seguida, indica o engenheiro Hermano Guimarães como a personagem principal da história: “Foi educado na Europa, o protagonista”. O crítico encara a ação deste romance como “um pretexto para o estudo da alma nas cambiantes infinitas do sentimento humano” e, por esta razão, enfatiza que o mote é o retorno de Hermano Guimarães para o Brasil (PIMENTEL apud SABINO, [1898] 1999, p. 50).

Quanto às três personagens femininas de maior destaque, Alberto Pimentel as vê como representantes da mulher brasileira em três tipos: a virgem, a casada e a mulher livre. Numa análise superficial, mas que, decerto, delineia a forma como a sociedade patriarcal via a figura feminina, ele as categoriza da seguinte forma: “Angelina é a alma ingênua que se entrega; Ofélia, o corpo elegante que se facilita; madame Alencastro, a leviandade, a *coquetterie* que provoca” (PIMENTEL apud SABINO, [1898] 1999, p. 51).

Esta impressão que Pimentel tem, sobre Ofélia, destoa daquela assumida pela narradora sabiniana. No primeiro encontro entre Ofélia e Hermano, ele, conversando com um amigo, diz: “— Que pena ser uma perda!..., ao que Mendonça retruca: — Não é tal!... mas sim uma senhora de sentimentos nobilíssimos, que obriga um homem educado a cortejá-la com respeito” (SABINO, [1898] 1999, p. 83).

Pimentel apresenta uma visão da mulher em consonância com os padrões oitocentistas para um feminino, cujo destino está completamente associado ao casamento, enquanto porta de entrada para a felicidade:

Para aplainar por onde Angelina passará vitoriosa como uma *rosière* é preciso derrubar dois obstáculos: Ofélia e madame Alencastro. A Sra. D. Inês Sabino foi lógica pelo que se refere a Ofélia; e feliz pelo que respeita à madame Alencastro.

A primeira cede facilmente o terreno, o que não é vulgar nas tradições da sua classe, exceto num caso único, que justamente se dá no romance: vai ser mãe, e o amor do seu filho paga-a da ingratidão do amante.

A morte de madame Alencastro nos aposentos do engenheiro [...] é, como dizem os franceses, uma *trouvaille* feliz, ou como diriam os portugueses antigos – um bom achado.

[...]

A morte daquela mulher é *coquette* como fora a sua existência. *Talis vita finis est*. Desembaraçado o caminho, Angelina conquista facilmente a felicidade pelo casamento, a iniciação na vida doméstica [...] (PIMENTEL apud SABINO, [1898] 1999, p. 52).

Na vertente esboçada na apresentação à segunda edição, a professora Susan Canty Quinlan, da Universidade da Geórgia, Estados Unidos, foge consideravelmente da análise elaborada por Alberto Pimentel. Logo na abertura, a pesquisadora informa ao leitor:

O romance **Lutas do coração**, de Inês Sabino, faz uma análise psicológica da mulher brasileira, que atravessa as classes sociais. Enfoca os efeitos frequentemente severos decorrentes da ausência de direitos políticos, econômicos e sociais da mulher numa sociedade classista (QUINLAN apud SABINO, [1898] 1999, p. 12).

Nessa análise revisionista, Susan Quinlan esclarece que o romance se volta para examinar as convenções brasileiras atreladas ao casamento, a partir da ótica feminina, além de tratar dos problemas enfrentados pela mulher brasileira, por lhe serem cerceados alguns direitos básicos. Ela critica o tratamento superficial dado por Pimentel às três personagens envolvidas sentimentalmente com Hermano. Para Quinlan, o crítico não consegue dar conta da complexidade e riqueza da experiência feminina posta em cena. Para ela, esta obra não se restringe a um romance de costumes, tendo em vista que “justapõe tais descrições materiais a finos apanhados psicológicos de suas personagens femininas” (QUINLAN apud SABINO, [1898] 1999, p. 16).

Susan Quinlan faz um retrato mais abrangente dessas três personagens. Ela descreve Angelina como a personificação da mulher brasileira aristocrática tradicional, cuja educação se limita às famosas prendas domésticas e conhecimentos rudimentares musicais e religiosos. Não obstante essa descrição, julgada por Quinlan como elementar, o leitor consegue captar como Angelina, apesar dessa pureza e aparente inocência, não abre mão da utilização de artifícios pouco singelos (aparência, chantagem emocional etc.) para conquistar Hermano e, assim, atingir seu alvo maior, o casamento, difundido como principal objetivo para a felicidade feminina.

Enquanto Pimentel se limita a apontar Matilde como um obstáculo à felicidade de Angelina, Quinlan consegue traçar um quadro mais completo das ações desta personagem:

Para a autora, Matilde representa a mulher cujo erro é duplo: não escolhe uma carreira nem a maternidade. Como logo se verá, Matilde representará a frustração de mulheres que não querem agir construtivamente.

[...] Sabino opta por demonstrar o destino de mulheres que não tomam a iniciativa em sua própria vida. Matilde se torna vazia e narcisista. Menospreza as qualidades sólidas e constantes do marido, não se prestando a concretizar seu desejo de paternidade (QUINLAN apud SABINO, [1898] 1999, p. 18).

A narrativa apresenta um final trágico e inesperado para Matilde. Enquanto esse desfecho é tratado por Pimentel apenas como “um bom achado”, Susan Quinlan, apoiada nos estudos feministas, mostra como este recurso da loucura ou desfiguramento, no período oitocentista, eram as únicas possibilidades encontradas para compor o destino das personagens que não se adaptavam ao preconizado para o feminino.

Quinlan ainda diverge de Pimentel quanto ao tratamento dispensado à personagem Ofélia. Ele se limita a uma leitura bastante superficial desta personagem, descrevendo-a como “um corpo elegante que se facilita”, ou seja, uma mulher tida, para os padrões estereotipados da época, como perdida, um simples empecilho à felicidade de Hermano com a moça ideal para o casamento (Angelina).

Susan Quinlan ultrapassa essa visão meramente periférica e evidencia como a construção desta personagem é bastante instigante, a ponto de captar, de modo peculiar, a atenção do leitor, que se volta muito mais para Ofélia do que para o casal idealizado (Hermano e Angelina). Ela diz:

De certa maneira, a romancista apreendeu a lição de Machado de Assis e Raul Pompéia. É esta compreensão psicológica que é atípica dos romances da época. Entretanto, essas observações sobre Ofélia e sua motivação são tão aparentes que nos surpreendemos que Alberto Pimentel não a tenha adequadamente mencionado (QUINLAN apud SABINO, [1898] 1999, p. 23).

Sobre esta concepção psicológica de algumas obras literárias, Lúcia Miguel Pereira (1988) esclarece que, enquanto a literatura publicada entre 1870 a 1880 se voltou mais para a descrição de personagens com um padrão único de comportamento, pautado no vício ou na virtude, numa visão bastante maniqueísta do ser humano, no final da segunda metade do século XIX já se nota uma tendência para a descrição mais verossímil da realidade, como fazem Machado de Assis e Raul Pompéia. Segundo a autora, eles inauguram uma análise psicológica mais detalhada das suas personagens, revelando, não só virtudes, mas também defeitos. Com isso, permitem, ao leitor, construir uma imagem mais real e complexa delas.

Lúcia Miguel Pereira (1988) enfatiza que o romance, a partir do naturalismo, deixa de ser primordialmente sentimental e passa a ser experimental e científico. Nesse sentido, o retrato feminino esboçado passa por uma mudança expressiva, já que “o determinismo biológico então em voga e as lições de Charcot sobre a histeria transformavam, efetivamente, em fêmeas os antigos anjos” (PEREIRA, 1988, p. 30), havendo maior liberdade na abordagem de assuntos até então evitados. Isso, para a estudiosa, foi o maior ganho da ficção nesse período, com as personagens alcançando um contorno psicológico mais complexo e aprofundado.

Jorge de Souza Araújo (2008) também observa esta vertente psicológica em **Lutas do coração**. Para ele, o romance empreende uma abordagem psicológica da mulher oitocentista, pondo, em cena, tipos femininos diferenciados e complexos. A obra também salienta a ausência de direitos femininos, assim como revela o pano de fundo de uma sociedade

tipicamente machista e excludente. Para o autor, nessa ênfase em retratar psicologicamente suas personagens, o romance sabiniano acaba, de certo modo, por perder o fôlego narrativo, principalmente por conta da encenação demasiada de dramas psicológicos.

O esquadramento do interior das personagens e dos seus dramas conduz a narrativa de **Lutas do coração**. A autora *implícita* passa o curso da narrativa para uma narradora, cujo tom de voz suave, mas firme, conclama a leitora, a partir de chamamentos e de convites ternos, a adentrar na dinâmica da narrativa, situando-se como partícipe. Convida-a a firmar um pacto de confiança. Chama-a, persuade-a a percorrer, com ela, os meandros da vida das personagens, avaliando-as, apreciando, ou não, suas ações e decisões e tomando partido, caso queira. Em outras palavras, ela quer fisgar uma leitora diferenciada que aceite atuar como mais um elemento da narrativa, reagindo positivamente às astúcias retóricas desses entes ficcionais.

O cerne da trama é o conflito amoroso entre um quarteto: Hermano, Angelina, Matilde e Ofélia. Hermano, engenheiro formado na Europa, retorna para o Rio de Janeiro e assume os negócios da família, até então sob a administração do seu tio, o barão de Santa Júlia; Angelina, única filha do barão, criada rigidamente sob moldes patriarcais, educada para o casamento (preferencialmente com Hermano); Matilde, filha de um rico casal carioca de viscondes, educada com esmero, casada com o médico Alencastro; Ofélia, a quem a família impõe um casamento de conveniência com o Comandante Bernardes, um homem bem mais velho e um abastado capitalista, que foge após entrar em falência, abandonando-a a própria sorte.

A narradora exhibe uma trama que pode ser revestida de complexidade, a depender do viés com que o leitor queira ou consiga enxergar, com relação ao protagonismo. Conforme encaminhamento, no percurso que fizemos até aqui, há duas possíveis personagens centrais: Hermano, eleito pela crítica da época como o protagonista; Ofélia, personagem vista por nós como central, desempenhando, a nosso ver, a função de mobilizar a trama, pois, ao final, cabe a ela tomar as rédeas do curso da narrativa, conforme intencionamos demonstrar.

Três perfis femininos são esboçados de modo bastante peculiar, atizando o leitor a destrinchar esta trama amorosa em torno de Hermano: Angelina e Matilde, personagens que encarnam, simbolicamente, a bondade e a maldade, respectivamente; Ofélia, aquela que ultrapassa esta visão maniqueísta do feminino, difundida pela literatura romântica. Ela gesta seu destino de modo singular e oportuniza, ao leitor, acompanhar a sua formação e trajetória diferenciada, na medida em que se distancia significativamente do modelo proposto para a mulher, naquele contexto.

O caminho percorrido por Ofélia permite ao leitor o contato com outros tipos de comportamento da mulher, assim como contribui para sua formação, o que nos faz enxergar esta obra como um exemplo de *Bildungsroman* feminino, como veremos nos próximos subcapítulos.

## 6.2 BILDUNGSROMAN: O QUE DIZ A TEORIA

François Jost, no artigo “La tradition du *Bildungsroman*”, faz uma abordagem sobre tal temática nos estudos literários. Inicialmente, ele sinaliza o romance como uma tradição recente, esclarecendo que não há uma rejeição à noção de gênero por parte da crítica contemporânea. Contudo, os críticos afastam-se de rotulações, matizando algumas fórmulas. Conforme Jost (1969), em vez de se aterem aos gêneros tradicionalmente aceitos, eles acabam estabelecendo diversas subdivisões, subgêneros e subespécies, em princípio necessárias, tendo em vista que contribuem para prover a teoria e a história literárias.

Apesar do caráter útil dessas ramificações, Jost (1969) salienta que elas podem ser enganosas. Um determinado gênero não se enquadra numa categoria, especialmente quando enfocamos o romance moderno, que pode ser classificado em mais de uma das várias categorias existentes (de tese, social, regional, histórico, dentre outros), como também pode ser identificado concomitantemente como um *Bildungsroman*.

Seguindo essa linha, Jost aponta o romance contemporâneo como “a arte das hibridizações infinitas; praticada sem circunspeção” e alega que “o gênero tende a destruir-se por si próprio”<sup>39</sup> (JOST, 1969, p.98). Sendo assim, o *Bildungsroman* não se configura como uma categoria isolada. Logo, mesmo os protótipos dessa categoria participam em diferentes graus de outros grupos que, por sua vez, compõem outros gêneros, conforme o autor explica.

O autor atrela o surgimento do *Bildungsroman* a preocupações pedagógicas que, por sua vez, associavam-se intimamente às demandas educacionais daquele período. Baseado nessa premissa, Jost enfatiza: “O *Bildungsroman* pode então, ser definido como a expressão literária de um novo ideal da educação”<sup>40</sup> (JOST, 1969, p. 113).

---

<sup>39</sup> No original: “L’art du roman contemporain est l’art des hybridations infinies; pratiqué sans circonspection, le genre tend à se détruire lui-même” (JOST, 1969, p. 98).

<sup>40</sup> No original: “Le Bildungsroman peut donc être défini comme l’expression littéraire d’un nouvel idéal d’éducation” (JOST, 1969, p. 113).

Em **O cânone mínimo: O *Bildungsroman* na história da literatura** (2000), Wilma Patrícia Maas associa a origem desta forma literária à tentativa de se atribuir um caráter nacional à literatura alemã, vinculando-se às circunstâncias histórico-culturais e literárias do final do século XVIII europeu. Ela ressalta que o *Bildungsroman* se refletiu em muitas literaturas europeias, bem como na americana, sendo percebido, pela crítica, como um elemento fortemente tradutor do “espírito alemão” (MAAS, 2000, p. 13).

Massaud Moisés, no **Dicionário de termos literários** (1978), aponta as seguintes traduções para *Bildungsroman*: em inglês, *educational novel*, *novel of education*, *apprenticeship novel*; em francês, *roman de formation*; em português, *romance de formação*, *romance de aprendizagem*. Outro sinônimo citado por Moisés (2004) é a expressão alemã *Erziehungsroman*, termo formado por *Erziehung* (educação) e *Roman* (MOISÉS, 2004, p. 56). Apesar dessas várias denominações, inclusive em português, Wilma Maas (2000) ressalta a opção dos estudos críticos brasileiros pelo emprego do termo original.

Quanto a esse tipo de associação sinonímica, feita pelos compêndios e dicionários literários, entre *Bildungsroman* e os termos *Entwicklungsroman* (romance de desenvolvimento) e *Erziehungsroman* (romance de educação), Jost (1969) critica tais opções, por entender que “[...] a primeira diz mais que *Bildungsroman*, a segunda diz menos”<sup>41</sup> (JOST, 1969, p. 100-101). Em nota de rodapé, ele explicita que *Selbsterziehungsroman* se aproxima muito mais do significado de *Bildungsroman*<sup>42</sup> (JOST, 1969, p. 100-101).

Em relação ao sentido do termo *Bildungsroman*, François Jost (1969) esclarece que não há registros dele na obra de Goethe. Todavia, este escritor faz referências a *Bildung* (educação) e seus correlatos, sempre que discorre sobre sua obra. Sinônimo de *Bild*, de *imagem*, pelo menos até o século XVIII, *Bildung* caracteriza-se, num viés pedagógico, como o processo mediante o qual o indivíduo acaba espelhando a imagem daquele que se identifica com o seu modelo. Questionando-se sobre quem seria este agente, Jost explica que este princípio formador não se encontra numa doutrina, escola ou livro. Conforme o **Wilhelm Meisters Lehrjahre** (1795-1796), citado por Jost (1969), o molde do *Bildungsroman* encontra-se na própria experiência de mundo.

Na sua constituição morfológica, *Bildungsroman* compõe-se de dois radicais justapostos (*Bildung* e *Roman*), correspondentes a *formação* e *romance*, respectivamente. Wilma Patrícia

<sup>41</sup> No original: “De ces deux expressions, la première dit plus que *Bildungsroman*, la seconde dit moins” (JOST, 1969, p. 101).

<sup>42</sup> No original: “*Selbsterziehungsroman* serait bien près d’être synonyme de *Bildungsroman*” (JOST, 1969, p. 101).

Maas explica que a inclusão desses vocábulos no dicionário acadêmico ocorre em meados do século XVIII, correspondendo a “conceitos fundadores do patrimônio das instituições burguesas” (MAAS, 2000, p. 13).

Maas (2000) cita a definição de Karl Von Morgenstern para o termo *Bildungsroman*, que o relaciona ao tipo de romance delineador da formação inicial, até o momento em que há o alcance de um grau mais elevado de amadurecimento do protagonista. Tal representação também poderá contribuir para a formação do leitor, de modo mais abrangente que as outras formas de romance.

É válido ressaltar que *formação* e *educação*, enquanto frutos do Iluminismo, são conceitos que, no último quartel do século XVIII, atrelavam-se intimamente a uma forma de se pensar o bem-estar social como decorrente da formação e da educação dos indivíduos. Por este motivo, caberia à Nação assumi-las, de modo a preparar as futuras gerações. Nessa linha, abre-se campo para a concepção de um projeto de *educação nacional*, destinado a fortalecer a consciência da nacionalidade e a preparar cidadãos para o serviço da Nação (MAAS, 2000).

Diferente dos romances de aventura, em que os eventos passam a considerar e envelhecer a figura do herói, o romance de aprendizagem coopera para cristalizar o seu caráter. Esta concepção revela um herói que não se submete ao seu destino; antes, busca enfrentá-lo, preparando-se para dar conta de tal intento, conforme esclarece François Jost (1969). Sendo assim, o foco recai, necessariamente, sobre o desenvolvimento interior do protagonista, decorrente da sua reação ante os episódios em sua volta. O *Bildungsroman* evidencia justamente as consequências que esses fatos promovem no protagonista, tanto de ordem emocional, psicológica, quanto de caráter. Sendo assim, ele passa a gerenciar seu destino, conforme Jost (1969) explana:

Assim, o protótipo da espécie, a **Escolaridade de Wilhelm Meister**, apresenta ao leitor um personagem que, pela sua própria escolha e pelo seu próprio esforço (aqui, ele denuncia os princípios do romance) geriu uma felicidade “que não poderia trocar por nada no mundo”, nas próprias palavras de Wilhelm pronunciadas ao final da obra. A noção de escolha, embora à sombra forte segundo o caso [...], é um conceito chave não somente da parte de Goethe, mas encontra-se em um grau diverso em todo romance de aprendizagem<sup>43</sup> (JOST, 1969, p.114 ).

---

<sup>43</sup> No original: “[...] Ainsi le prototype de l’espèce, **Wilhelm Meisters Lehrjahre**, présente au lecteur un personnage qui, par son propre choix et par son propre effort (ici, il dénonce les principes de la romance) parvient à un bonheur “qu’il ne voudrait troquer contre rien au monde”, selon les propres mots que Wilhelm prononce à la fin de l’oeuvre [...] est une notion-clef non seulement chez Goethe, mais elle se retrouve à des degrés divers dans tout roman d’apprentissage” (JOST, 1969, p. 114).

Concernente ao vocábulo, em si, François Jost (1969) faz uma ligação bastante enfática com Goethe, que empregava *Bildung* (formação), sempre quando fazia abordagens relacionadas ao seu romance. Contudo, Jost vincula o emprego inicial deste termo a Karl Von Morgenstern, professor da Universidade de Dorpat.

Em 1803, Morgenstern elaborou um plano de estudo com enfoque no *Bildungsroman*, neologismo que ele retoma em 1810, durante a ministração de um curso intitulado “Sobre o espírito e o contexto de uma série de romances filosóficos”. Mais tarde, em 1819 e 1820, ele se voltou para o mesmo tema, contudo, priorizou a natureza e a história do *Bildungsroman* durante a apresentação de duas conferências. Apesar de Morgenstern ter sido o primeiro a se dedicar ao assunto, Jost (1969) chama a atenção para a pouca influência de seus estudos.

Com relação à difusão do *Bildungsroman*, François Jost (1969) atribui a Wilhelm Dilthey, filósofo e historiador que, durante algum tempo, pensou-se ter sido o criador do termo. Conforme Jost (1969), seu mérito é ter ampliado a divulgação do *Bildungsroman*, a partir da obra **Vida de fabricante de véu** (1870), inserindo-o na terminologia da esfera literária.

Os alemães detiveram o monopólio do *Bildungsroman*, sendo tal conceito cristalizado, principalmente a partir do **Wilhelm Meisters Lehrjahre**, de Goethe. Dilthey faz essa relação entre o *Bildungsroman* e este romance, algo crucial, tanto para o estabelecimento da crítica relativa ao *Bildungsroman*, quanto à influência que o mesmo exerce nas abordagens posteriores, como expõe Wilma Maas (2000).

Obra fundante do *Bildungsroman*, **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister** (2006), de Goethe, é publicado originalmente em duas partes, uma em 1795, e outra em 1796, conforme relata Marcus Vinícius Mazzari, na apresentação que faz a uma das 1ª edições desta obra (2006). No romance, Goethe habilmente expõe a trajetória de vida do jovem Wilhelm Meister, membro de uma família burguesa alemã. Numa fuga ao modelo de vida traçado por seus pais, o jovem opta por forjar seu caminho e a sua formação, enquanto indivíduo. Sua aprendizagem vai sendo consolidada à medida que ele interage com atores, aventureiros, participantes de uma sociedade secreta, dentre outros, num período correspondente a dez anos (1770 a 1780). Meister contracenava com diferentes pessoas e grupos sociais, o que cooperava para ampliar suas experiências e formação.

Nessa trajetória, Meister passa por caminhos e descaminhos amorosos, que vão do seu envolvimento infeliz e catártico, com a atriz Mariane, até a sua união com Natália, com quem se casa. No percurso em busca de si, ele forja seu fluxo de vida a partir das experiências vivenciadas, quer sejam positivas, quer negativas, a partir de aventuras ou desventuras

modeladoras e formadoras do seu caráter. Nesse sentido, a obra goethiana exhibe, paulatinamente, os diferentes graus de aperfeiçoamento transpostos pelo protagonista, nas várias etapas da sua vida.

Conforme Jost (1969) realça, é justamente do *Bildungsroman*, de Wilhelm Meister, que a produção narrativa oriunda da Alemanha evolui e apresenta uma nova vertente de romance que exhibe facetas da vida do indivíduo suscetíveis à incidência da ação formadora que alguns eventos têm sobre seu caráter, principalmente durante a adolescência e o início da sua juventude, quando, de modo mais intenso, ocorre sua formação, a partir de escolhas e esforço próprios.

No período da formação do indivíduo, os fatos seguem sem que haja uma sequência lógica ou um elo estruturador firme. Como explica Jost (1969), quem vai conferir unicidade à narrativa é justamente o herói, a partir do modo como reage aos episódios por que passa, a tudo que o cerca e o impele a agir e a sofrer modificações de nível emocional, psicológico ou de caráter. Nesse processo de formação, podemos considerar que o desenvolvimento interior do herói é resultante de seu intercâmbio com o mundo em sua volta, a forma como assimila tudo isso e seus processos de escolhas. Por conseguinte,

[...] este princípio de unidade é mais do que tudo encontrado nos próprios heróis, suas atitudes diante da vida, suas vitórias e suas derrotas. Assim o *Bildungsroman* permanece uma espécie de narrativa de uma viagem espiritual: a distância interior percorrida dando a medida de progresso cumprido (JOST, 1969, p. 104)<sup>44</sup>.

Para Jost (1969), são justamente os elementos temáticos que irão cooperar para a caracterização do *Bildungsroman*. Além disso, ele atrela o *Bildungsroman* à figura masculina, quando profere: “Ser homem, isto se aprende. E a felicidade terrestre não improvisa nada: ela marca o termo de uma evolução.”<sup>45</sup> Ou seja, o *Bildungsroman* retrata esse processo de formação de uma personagem masculina que vai amadurecendo, forjando-se homem durante seu percurso interior e também quando intercambia experiências com/no mundo (JOST, 1969, p. 114).

Por conseguinte, quais seriam os traços particularizadores do *Bildungsroman*, diferenciando-o das outras formas de romance? Wilma Maas (2000) elenca alguns desses elementos, baseando-se nos estudos de Jürgen Jacobs (1989), para quem é primordial que a

<sup>44</sup> No original: “[...] Ce principe d’unité est bien plutôt à chercher dans le héros lui-même, ses attitudes devant la vie, ses victoires et ses défaites. Ainsi le *Bildungsroman* demeure une sorte de récit d’un voyage spirituel: la distance intérieure parcourue donne la mesure du progrès accompli” (JOST, 1969, p. 104).

<sup>45</sup> No original: “Être homme, cela s’apprend. Et la félicité terrestre ne s’improvise point: le marque le terme d’une évolution”.

narrativa gravite em torno de um jovem protagonista que, em meio a enganos e desenganos, consegue alcançar um equilíbrio pessoal durante o percurso empreendido na sua formação.

Mikhail Bakhtin, na **Estética da criação verbal** (2010), no capítulo intitulado “O problema do romance de educação”, também se dedica a fazer uma abordagem sobre o tema. Para ele, *Bildungsroman* diz respeito a “uma modalidade específica de gênero romanesco, chamada de *romance de educação* (*Erziehungsroman* ou *Bildungsroman*)” (BAKHTIN, 2010, p. 217).

Bakhtin (2010) esclarece que uma parte considerável do gênero romanesco apresenta uma imagem *pronta* da personagem. Logo, o enredo e a estrutura internas do romance demandam o que ele denomina de *imutabilidade, aspecto estático*. Conseqüentemente, não há, nem movimento, nem formação, nessa imagem da personagem. Nesse entendimento, a personagem é definida por ele como “aquele ponto imóvel e fixo em torno do qual se realiza qualquer movimento no romance. A permanência e a imobilidade são a premissa do movimento do romance” (BAKHTIN, 2010, p. 219).

Em contraposição a essa espécie de gênero romanesco aludido, Bakhtin (2010) aponta outro tipo caracterizado justamente por produzir a imagem do homem em sua formação, tornando-se a personagem em uma *grandeza variável*, atuante na composição romanesca. Nessa perspectiva, ele afirma: “o tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida”. Isso implica em compreender que essa espécie de romance, num sentido lato, pode ser designada de “romance de formação do homem” (BAKHTIN, 2010, p. 219-220).

Esses estudos apontam o aperfeiçoamento do indivíduo como o ponto nevrálgico, quando pretendemos entender um texto na perspectiva do *Bildungsroman*. É possível, também, ampliar o escopo da discussão, numa apropriação desse conceito, redefinindo-o a partir de outras realidades e demandas literárias. Um exemplo dessa *deglutição*, como Maas (2000, p. 25) denomina, é a obra **O Bildungsroman feminino: Quatro exemplos brasileiros**, de Cristina Ferreira Pinto (1990), considerada como um dos estudos pioneiros da crítica brasileira, em se tratando de *Bildungsroman* feminino.

### 6.3 BILDUNGSROMAN FEMININO: A EXPERIÊNCIA FEMININA EM CENA

A partir de um gênero originário da crítica literária europeia, Cristina Ferreira Pinto (1990) aplica-o à realidade brasileira, assimilando alguns dos elementos configuradores do *Bildungsroman* masculino que, numa vertente original, voltava-se para a formação da identidade da classe burguesa. Por sua vez, o *Bildungsroman* feminino, muito mais que de nacionalidade, tem aplicação de gênero e, sobretudo, pode ser universalizado, num processo revisionista. Àquele gênero original, a autora acresce traços diferenciadores, ampliando o escopo dessa teoria, de modo a atender às especificidades de sua pesquisa, empreendida no âmbito dos estudos feministas, cujo *corpus* se constitui de romances escritos por mulheres e apresentam protagonismo feminino. São eles: **Amanhecer** (1979), de Lúcia Miguel Pereira; **As três Marias** (2005), de Rachel de Queiroz; **Perto do coração selvagem** (1998), de Clarice Lispector e **Ciranda de pedra** (1983), de Lygia Fagundes Telles.

Cristina Ferreira Pinto (1990) problematiza a ausência do protagonismo feminino na tradição do *Bildungsroman*. Ela faz um levantamento de pesquisas existentes sobre esta questão, citando algumas autoras que realizam investigações dessa natureza, assim como empreendem esforços no sentido de promover uma revisão do gênero e a configuração de uma tradição feminina do *Bildungsroman*. Dentre esses estudos, Pinto ressalta: **Human becoming: From and focus in the neo-feminist novel** (1972), sobre o romance anglo-americano *neo-feminista*, de Ellen Morgan; **Archetypal patterns in women's fiction** (1981), de Annis Pratt; **The myth of the heroine: The female Bildungsroman in the twentieth century** (1986), de Esther Kleinbord Labovitz.

A partir da pesquisa efetivada por Ellen Morgan (1972), Cristina Pinto (1990) explicita que, antes do surgimento do romance *neofeminista*, os raros casos de *Bildungsroman* femininos, centrados no desenvolvimento pessoal da protagonista, acabavam apresentando um final fracassado, negativo. De certa forma, esses exemplos refletiam a discrepância entre o crescimento e o desenvolvimento, das mulheres personagens, enquanto indivíduo, e o contexto a sua volta, tendo em vista que, naquele cenário, à mulher reservava-se um espaço circunscrito ao lar, cerceando-se, desta forma, sua atuação, impossibilitando-a ficar em pé de igualdade e de oportunidades, em relação ao homem.

Nesse viés, a mulher não conformada a essa realidade, que buscasse seguir seu rumo, em termos educacionais, vocacionais e, conseqüentemente, no que tange à formação pessoal,

e forjasse seu caminhar, não só no lar, mas além dele, seria inevitavelmente rechaçada e marginalizada, castigada ou eliminada.

Na outra ponta, aquelas que não se rebelavam contra tais ditames acabariam inevitavelmente enquadrando-se em moldes fixos de dependência e submissão. Cristina Ferreira Pinto (1990), baseando-se nos estudos de Ellen Morgan (1972), alega que isso poderia sugerir possibilidades desiguais e excludentes para o protagonismo feminino, ou uma inadequação da mulher para um *Bildungsroman*, pelo menos, se fosse levado em consideração aquilo que a sociedade esperava da mulher, algo bastante distanciado dos moldes traçados para o homem. A ele eram reservados espaços amplos, exteriores ao lar, onde poderia, enquanto indivíduo, desenvolver-se, educar-se, alcançar sua aptidão vocacional e, de fato, concluir satisfatoriamente sua formação pessoal, em contato com o mundo.

Cristina Ferreira Pinto (1990) assinala o surgimento de pesquisas cujo foco é o estabelecimento e a proposição de uma redefinição do *Bildungsroman*, em se tratando de uma tradição feminina desse gênero. Ela ainda esclarece que essas pesquisas envolvem a leitura de obras escritas, em sua maioria, por mulheres, mas também giram em torno de algumas de autoria masculina, como, por exemplo, **Madame Bovary**, de Gustave Flaubert (2010), dentre outros, elencados pela autora. Pinto (1990), pautando-se pelos estudos de Jerome Hamilton Buckley e de Esther Kleinbord Labovitz, descreve alguns traços delineadores do *Bildungsroman*:

Infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior (*the larger society*), autoeducação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente [...] (PINTO, 1990, p. 14).

Contudo, esse leque de características identificadoras do *Bildungsroman* não seria suficiente para dar conta do modelo feminino, conforme alertam as estudiosas deste tema, tendo em vista que a protagonista se desenvolve de modo diverso daquele que tipifica o *Bildungsroman* tradicional, cujo foco é o protagonismo masculino.

No *Bildungsroman* feminino, o desenvolvimento da personagem central segue um padrão diferenciado, distanciando-se do masculino por questões atreladas ao contexto de vida e padrões sociais bastante limitados, quando comparados aos aceitos para o homem. Primeiramente, o percurso feminino em busca de afirmação pessoal e de oportunidades foi um longo e árduo caminho, com muitos percalços, tendo em vista que o modelo social reservado à mulher, bem como os espaços socioculturais e educacionais e literários a ela circunscritos,

foram infinitamente mais restritos e cerceadores, já que o lar era o locus a ela destinado. Neste, cabia-lhe um papel por excelência: mãe, gestora do lar e formadora das novas gerações, conforme preconizavam as regras sociais a ela direcionadas, inclusive ratificadas pelo ideário positivista, conforme já discutimos.

As condições ideais para a formação do herói estão intimamente vinculadas ao seu contato com o mundo exterior e acontecimentos a sua volta. Nessas condições, o *Bildungsroman* passa a ser fruto dessa interação do protagonista com o mundo ao seu redor e da forma como reage, em face de tais episódios.

A fortuna crítica sobre este tema ressalta essa disparidade de oportunidades, evidenciando que, se para o homem havia um grande incentivo ao seu *sair do ninho*, alçar vôos, enfrentar a vida, passar por sua *Bildung* e se forjar homem, para a mulher dava-se o inverso, já que os meios para sua formação eram precários e acabavam por restringir seu crescimento interior e, conseqüentemente, tornava mais lento seu processo de desenvolvimento pessoal.

Essas condições díspares se refletem na literatura, principalmente na oitocentista, cujo contexto era bem similar ao descrito. Isso implica em dizer que à mulher cabiam duas opções: aceitar passivamente o papel a si reservado, ou então, transgredir, como esclarece Cristina Pinto:

Para a mulher, a única possibilidade de existência residia no espaço do casamento e da maternidade. [...] Assim, enquanto o herói do *Bildungsroman* passa por um processo durante o qual se educa, descobre uma vocação e uma filosofia de vida e as realiza, a protagonista feminina que tentasse o mesmo caminho tornava-se uma ameaça ao status quo, colocando-se em uma posição marginal (PINTO, 1990, p. 13).

Cristina Ferreira Pinto (1990) também salienta outra diferença substancial do *Bildungsroman* feminino, em relação ao masculino: neste, o protagonista, além de se integrar socialmente, consegue alcançar um determinado patamar de coerência; diferentemente, no feminino, a narrativa caminha para um final quase sempre de fracasso ou então “em um certo sentido de coerência pessoal que se torna possível somente com a não integração da personagem no seu grupo social” (PINTO, 1990, p. 27).

Dentre as diferenças entre um modelo e outro de *Bildungsroman*, os estudos desenvolvidos por Pratt e Labovitz, dentre outras teóricas referidas por Pinto (1990), destacam o período em que ele ocorre: no masculino, na adolescência; no feminino, por conta das especificidades e diferenças de tratamento dispensadas, esta formação principia, em geral, na vida adulta.

Justamente por considerar essa possibilidade, por entender que a personagem não teria um desenvolvimento dentro dos moldes de *Bildungsroman* tradicionalmente aceitos, uma parte das pesquisadoras estudadas por Cristina Ferreira Pinto propõe outra nomenclatura, no entender delas, mais ampla: *novels of female development* (Elisabeth Abel, Elisabeth Langland, Marianne Hirsch), termo que abarcaria “o crescimento físico e interior da protagonista a partir da infância como seu crescimento interior já na idade adulta” (PINTO, 1990, p. 15).

Cristina Ferreira Pinto (1990) chama a atenção para a pesquisa de Annis Pratt que, a partir de enredos ficcionais escritos por mulheres, propõe dois modelos narrativos voltados para o desenvolvimento da personagem feminina no âmbito emocional, psicológico e intelectual: o romance de *desenvolvimento* e o de *renascimento e transformação* (*rebirth and transformation*) (PINTO, 1990, p. 15). O primeiro modelo (romance de *desenvolvimento*) estaria associado à fase de formação da personagem iniciada na infância ou adolescência. O segundo tipo (romance de *renascimento ou transformação*) retrataria uma protagonista com uma idade mais avançada, em torno de trinta anos ou mais um pouco, buscando sua realização pessoal.

Pinto (1990) salienta dois traços distintivos desses tipos de romance, apresentados por Annis Pratt. O primeiro deles diz respeito à espécie de integração que cada um busca propiciar: no romance de *desenvolvimento*, ou *Bildungsroman* propriamente dito, a personagem busca integrar-se socialmente; no de *renascimento ou transformação*, a busca ocorre em função da integração no plano espiritual.

A segunda diferença citada está atrelada ao desfecho do romance: enquanto no segundo tipo é possível que a protagonista tenha um final positivo para sua história, com o alcance daquilo que possibilite a concretização de seus anseios pessoais, no *Bildungsroman* essa chance é praticamente remota ou mesmo impossível de ocorrer, tendo em vista que a integração da protagonista na sociedade anularia a probabilidade de sua realização ou de sua integração pessoal. Dito de outra forma, ela declina dessa integração social em favor da individual. Sendo assim, a perspectiva sinalizada nesses tipos de romance revela uma forte incongruência com relação à formação da personagem feminina. Como esclarece Cristina Ferreira Pinto, “sua integração pessoal e integração social são incompatíveis para a protagonista do *romance de aprendizagem* tradicional” (PINTO, 1990, p. 16).

Os estudos arrolados, basilares para o estabelecimento de uma tradição relacionada ao *Bildungsroman* num viés feminino, chegam a um consenso no que tange ao *Bildung* da personagem feminina: seu processo da aprendizagem tem, como alvo, seu preparo para dar

conta em se adequar aos papéis sociais que lhe são destinados previamente, havendo a interrupção do seu desenvolvimento quando ela alcança a maturidade física.

Isso evidencia como várias obras, apesar de tratarem inicialmente de um *Bildungsromane*, não dão conta desse intento, porque não conseguem mostrar como a personagem chega a seu integral desenvolvimento, algo frequentemente visto em romances oitocentistas de autoria feminina, conforme Cristina Pinto (1990) menciona, referindo-se a duas pesquisas em especial: uma de Labovitz, que denomina esse tipo de narrativa de *truncated Bildungsroman*; outra de Cynthia Steele, que cunha o termo *failed Bildungsroman*, numa alusão a um determinado tipo de narrativa latino-americana. Ou seja, ambos os termos evidenciam uma formação que não consegue ser complementada, dando-se a interrupção da *Bildung*.

Essa interrupção da formação não fica circunscrita a romances produzidos no século XIX, conforme explicitam alguns estudos recentes, citados por Cristina Pinto (1990). Para ela, isso indicia que o destino da personagem feminina não foi radicalmente alterado no século posterior. Pinto (1990) chama a atenção para a conjuntura social, histórica e cultural em que essas duas formas de narrativa se efetivam, contexto favorecedor de uma revisão dos textos literários produzidos por mulheres, possibilitando que a experiência feminina pudesse ser reavaliada e revalorizada a partir de um enfoque feminista.

Pinto (1990) faz uma análise bem elucidativa desse processo de não concretização da *Bildung*, em alguns textos oitocentistas. Para ela, não devemos perder de vista o seu contexto de escritura e publicação. Muito menos o significado, naquelas circunstâncias, do tipo de desfecho veiculado. Até porque, muitas obras, possivelmente hoje classificadas como *Bildungsroman truncados*, naquele contexto situacional, seriam identificadas como modelares para formar as leitoras, como alerta Cristina Pinto (1990), embasando-se nos estudos de Annis Pratt. Nesse sentido, tais textos cumpririam o papel didático esperado para o chamado “romance de aprendizagem” (PINTO, 1990, p. 17).

Conforme esclarece a autora, essa interrupção da *Bildung* da protagonista feminina pode se dar em decorrência de dois fatores: ou porque a protagonista se adapta aos padrões sociais de esposa e mãe, previamente determinados para ela, ou então, de modo mais brusco, quando o destino da personagem feminina se distancia do modelo proposto para o feminino. Sendo assim, “o final *truncado* de muitos *Bildungsromane* pode também representar um modo indireto, mudo, de protesto, uma rejeição da estrutura social que exige da mulher submissão e dependência” (PINTO, 1990, p. 17).

Segundo a autora, essa rejeição *muda* é perceptível, tanto em alguns romances de aprendizagem, como em outros tipos narrativos nos quais o desenvolvimento da personagem principal caminha para o “suicídio, a loucura, a alienação imposta ou voluntária” (PINTO, 1990, p. 18), enquanto experiências, de certo modo, frequentes, quando se trata da vivência da mulher tanto na vida quanto na arte. Cristina Pinto (1990) aborda um aspecto bastante dual: ambos os tipos podem ser compreendidos como um modo de punir a mulher que ousou ultrapassar “[...] os limites sociais normalmente aceitos, ou como a *única* forma de rejeição desses mesmos limites” (PINTO, 1990, p. 18).

Outro aspecto significativo, discutido por Cristina Pinto (1990), diz respeito à possibilidade de uma leitura em *palimpsesto* do romance de autoria feminina, já que ele oferece essa dupla posição, em se tratando das regras comportamentais e de modelo idealizado e aceito socialmente.

Baseando-se em Pratt, Cristina Pinto (1990, p. 19) informa que alguns desses textos possibilitam uma leitura subliminar. Eles textualizam uma realidade, mas permitem ao leitor acessar um texto por trás das linhas, ou *subtexto* capaz de contradizer o que está explicitamente dito. Logo, há uma subversão ao modelo tradicional e, “ao romper o silêncio em que sempre foi colocado, o *feminino*, iguala-se também com o revolucionário, o subversivo, porque se propõe a sair da posição secundária em que se achava” (PINTO, 1990, p. 26), na medida em que possibilita também uma redefinição identitária da mulher.

A redefinição da identidade feminina é problematizada por Cíntia Schwantes, na tese **Interferindo no cânone: A questão do *Bildungsroman* feminino com elementos góticos** (1997). Para a pesquisadora, o romance típico do *Bildungsroman* expressa o desenvolvimento do indivíduo desde a infância até o início da sua maturidade. Logo, ele pode, sim, ser compreendido como uma narrativa onde as identidades são (re)afirmadas e (re)configuradas.

Cíntia Schwantes (1997) relembra que, originalmente, esse tipo de obra apresentava uma formação identitária de classe (a burguesia). Logo, o *Bildungsroman*, em sua forma tradicional, “[...] pressupõe a possibilidade de mobilidade social, e estabelece um elenco de convenções narrativas que expressam a necessidade e a viabilidade das transformações das quais ele é, ao mesmo tempo, arauto e prova material”, o que, de imediato, pode apontá-lo como um *locus* por excelência de intercâmbios identitários. No caso do *Bildungsroman* feminino, Schwantes explica que esse processo ocorreria em função do gênero, não mais de classe, como no modelo tradicional desse tipo de romance (SCHWANTES, 1997, p. 13).

Em consonância com o posicionamento assumido por Cristina Pinto (1990), Schwantes (1997) chama a atenção para outro aspecto singular do *Bildungsroman*: a possibilidade de

propiciar a formação do leitor. Schwantes destaca um ponto central desse gênero, no século XVII: a formação ou a *Bildung* do público leitor. Nessa linha, ele atuaria como “um agente de educação informal – normalmente a única ao alcance das moças de classe média” (SCHWANTES, 1997, p. 33-34).

Schwantes (1997) entende que essa formação do leitor é ainda mais relevante quando se trata do *Bildungsroman* feminino, porque obras desse gênero favorecerão às leitoras acessarem um arsenal de “imagens mais completas e coerentes da experiência feminina, onde os seus sentimentos e a sua experiência não sejam negados, mas expressos de forma reconhecível” (SCHWANTES, 1997, p. 63-64).

É preciso atentar para a imensa complexidade em torno da temática do *Bildungsroman*. Principalmente, quando procuramos compreendê-lo desde a perspectiva do processo de aprendizagem feminino, na obra literária. Isso significa assumir que é necessário contemplar convergências e divergências, aproximações e distanciamentos, quando focalizamos tal gênero nesse viés, já que a experiência da mulher não é similar à do homem, em se tratando da questão do desenvolvimento e da formação. A começar pelo ponto de partida desse processo que, na mulher, ocorre bem depois, por conta das limitações e cerceamentos impostos pela sociedade (em alguns contextos ainda acontecem!).

Tais imbricações corroboram para que a aprendizagem feminina ocorra de modo “não linear e mais extenso”. E deslanche unicamente após o cumprimento, pela protagonista, das ações tidas como fundamentais para que ela se forme mulher, como por exemplo, casar, gerar filhos, educá-los dentre outras tarefas ditas femininas, conforme esclarece Cíntia Schwantes (1997, p.66). Esse molde de conduta feminina, em muitos casos esteio para a representação da mulher na literatura, demonstra inequivocamente o descompasso existente entre os períodos de formação do protagonismo das personagens masculina e feminina em muitas narrativas, principalmente nas anteriores ao século XX.

Quando problematizamos a questão da narrativa feminina, associando-a a essa espécie de leitura subliminar, o romance **Lutas do coração** ([1898] 1999), *corpus* deste capítulo, poderá, sim, ser arrolado como um exemplo, inclusive com um protagonismo aqui defendido como *palimpsestico*, haja vista que a personagem aparentemente principal é masculina (Hermano), mas, a nosso ver, o leitor consegue apreender, de modo contundente, uma protagonista imiscuída nas entrelinhas textuais (Ofélia), roubando a cena e desnudando, para o leitor, outras possibilidades para o feminino. Consequentemente, consegue chamar a atenção de uma leitora que classificariamos como *фина*, numa alusão à forma como o narrador

de **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, obra machadiana, denomina uma leitora capaz de enxergar os ditos e os não ditos de uma obra literária.

#### 6.4 MA(TILDE) E ANGEL(INA): VISÃO MANIQUEÍSTA DO FEMININO

A mulher, enquanto imagem da ferida narcísica do homem, será o oposto da imagem fálica, idealizada, de plenitude, que ilusoriamente sutura as faltas e corrige as rasuras. Na literatura, essas figuras muitas vezes aparecem como abjeção e negatividade, signos de ausência de feminilidade (BRANDÃO, 2006, p. 136).

Em **Lutas do coração**, a narradora apresenta essa complexidade relacionada à construção identitária da mulher, exibindo, para o leitor, múltiplas faces femininas. Em certa medida, a obra retoma o modelo homogêneo muito difundido na literatura romântica para o feminino, cuja “imagem da mulher triparte-se na mulher-pureza que enobrece com seu amor sincero; na mulher-sedução que se torna corruptora; e naquela que, envilecida, pode ser redimida pelo amor” (CANDIDO, 1991, p. 159). Por conseguinte, prevalece o amor romântico como possibilidade de redimir e reintegrar a mulher na sociedade.

O romance faz uso desse molde, engendrando duas mulheres personificadoras da bondade e da maldade — Angelina e Matilde — numa vertente maniqueísta do feminino, vista por Lúcia Miguel Pereira (1988) como uma deformação romântica que dicotomiza virtude e maldade, pureza e sedução, redenção e corrupção, numa homogeneização da identidade feminina.

Sobre esse traço romântico, Dante Moreira Leite (2007) acresce:

Os românticos brasileiros, ao contrário, lidavam com personagens bem definidas, moral e psicologicamente bem organizadas. Se atualmente tais personagens nos parecem falsas, isso se deve à nossa compreensão mais minuciosa do mundo interior, à nossa recusa em aceitar uma separação completa entre bem e mal (LEITE, 2007, p. 79-80).

Nesse entendimento, o romântico não operava com meios-termos. De modo geral, a literatura desse período trata, com linhas bem definidas de separação, os seguintes pares: bondade x maldade, recato x sensualidade, enquanto arquétipos de feminino centrados numa identidade homogeneizada, e em geral, na obra literária dessa fase, envolta em verdadeiros triângulos amorosos.

O romance sabiniano traz para o cenário estes dois polos, representados por Angelina e Matilde. Contudo, ultrapassa essa visão periférica e superficial da mulher. Também deixa de lado o triângulo amoroso, introduzindo a figura do quarteto. Além de Hermano, Matilde e Angelina, a trama conta também com a personagem Ofélia, cuja identidade é fragmentada, múltipla, deslocada e complexa, transcendendo o paradigma feminino disseminado na literatura do século XVIII e início do XIX.

Essa abordagem diferenciada é percebida desde o processo de criação das três personagens mencionadas, a começar pelo aspecto quantitativo: a Angelina e a Matilde são dedicados onze e treze capítulos, respectivamente; a Ofélia, dezenove, no mesmo passo que Hermano, a quem são reservados vinte capítulos.

Em termos de densidade, de problematização, as duas primeiras recebem um tratamento similar: a narradora define cada uma como um protótipo unificado de mulher, caracterizando, unilateralmente, a pureza e o vício. Em contrapartida, a construção de Ofélia revela maior elaboração. A sua história tem meandros que despertam a atenção do leitor, uma vez que ela passa por altos e baixos, tem todo seu processo de formação detalhadamente explicitado para o leitor, com alguns *flashbacks* que o incitam a percorrer, junto com ela, o seu caminhar.

O contorno dessas mulheres é traçado, não só pela narradora, mas também por outros entes ficcionais, como Hermano e outras personagens secundárias. Isso permite ao leitor, utilizando a *teoria das visões*, de Jean Pouillon (1974), uma visão *par derrière*, bastante empregada no século XIX, conforme Booth (1980), mas também *avec*, quando a palavra é franqueada a uma personagem que, em primeira pessoa, registra, ao seu modo, os fatos e as impressões sobre as outras personagens e acontecimentos, de acordo com seus princípios e visão de mundo.

Quando Hermano chega ao Brasil, paulatinamente vai tendo o primeiro contato com as três personagens femininas que, com ele, envolver-se-ão sentimentalmente. De longe, sondando o ambiente e as pessoas no seu entorno, ele tem seu olhar atraído por elas. Uma a uma, Hermano as retrata, à medida que as encontra fortuitamente, quando deambula pela cidade carioca. A primeira delas é Matilde. A descrição inicialmente é feita pela narradora:

Entre as senhoras que lhe chamaram a atenção, demorou o olhar em duas que pareciam mãe e filha, elegantemente trajadas, denotando pessoas de alta categoria, sobretudo a mais nova, ar desembaraçado, quase petulante, magra, elegantíssima, feições bonitas, certa coqueteria nos ademanes, delicioso sorriso, e uns formosos olhos verdes, desses que falam sem o auxílio da frase, franjados de pestanas crespas e umas sobrancelhas negras, se bem que um tanto cerradas, que lhe ficavam às mil maravilhas, ainda que servissem para dar-lhe certo ar de domínio quando zangada.

Não passaria despercebido a um bom observador o sombreado das olheiras carregadas de nanquim, que de acordo com os lábios meio grossos, úmidos e rubros, indicavam temperamento nervoso, ardente e apaixonado na sua cor mate e cabelos negros como as asas de um corvo.

Hermano considerava que aquela mulher devia ser uma pilha elétrica, no que não se enganava.

Vestia uma *toilette* cor de violeta: era este o tom de faceirice que geralmente possuem as pessoas que se têm em conta de bonita (SABINO [1898] 1999, p 76-77).

Angelina surge em cena pelos olhos do pai, o Barão de Santa Júlia. Logo no primeiro capítulo, Hermano pergunta pela família do barão, que assim a retrata: “[...] assim, assim, com o seu todo de moça dengosa, e, como é filha única, por tanto muito adorada” (SABINO [1898] 1999, p 61). A narradora complementa este quadro: “A menina, loura, meiga, olhos muito azuis, magrinha e viva, com maneiras afáveis, deliciava a existência de seus progenitores. Desde pequena que ouvia falar de Hermano” (SABINO [1898] 1999, p 118).

Com relação à educação recebida, Angelina e Matilde também diferem consideravelmente:

Com referência à educação, não a deram à filha nem muito à antiga, nem muito à moderna, com arremedos de norte-americana, que não se adapta por enquanto aos costumes brasileiros. Tinha bastante liberdade. Era afável, muito alegre mesmo e educada com suficiente instrução para não parecer tola. **O barão não quis que ela tivesse mais estudos pelo motivo de não gostar de mulheres eruditas.**

No seu quarto encontrava-se, em pequena estante, além da **Piciola**, da **Morte moral**, das obras de **Símiles**, mais a **Imitação de Cristo**, os evangelhos e a **Bíblia**.

Aos domingos assistia à missa na capela Imaculada Conceição do Botafogo, onde fora educada; confessava-se anualmente e não tinha pejo de ser caritativa.

[...] Conhecia os segredos da *ménage*, fazia alguns doces; ocupava assim utilmente seu tempo (SABINO [1898] 1999, p 121-122).

-----  
Matilde era muito prendada: falava algumas línguas, tocava e cantava como uma verdadeira artista.

[...]

Ao receber a tese do Jorge e ao ler a dedicatória, deu-lhe um abraço [...].

— **E eu poderei lê-la, papá?** — perguntou Matilde com o olhar fuzilando de curiosidade.

— **Não senhora, por falar em coisas que uma menina não pode nem deve ler.**

Ela, ocultando um sorriso à socapa, jurou que leria da primeira à última linha (SABINO [1898] 1999, p 197-198) (grifos nossos).

Ambos os pais estabelecem interditos para determinadas leituras das filhas. É inegável, contudo, a posição de subserviência ocupada por Angelina, pois ela não questiona, muito menos transgride a proibição, mesmo tendo conhecimento do vasto rol de obras lidas por seu pai, conforme cita a narradora: “Quanto ao pai isso era outra coisa. Homem do século, folheava Voltaire, Renan, Sury, Nordeau, Littré, Brichner e Comte, não deixando a filha sequer pegar num destes livros” (SABINO [1898] 1999, p 118). Ela, de fato, não pega em tais

livros, nem revela desejo de transgredir a ordem de um barão intransigente em relação à educação feminina.

Por sua vez, Matilde demonstra mais ousadia. Não desafia o pai publicamente, contudo, emprega um recurso bem artificioso, quando finge aceitar a censura paterna. Entretanto, sua determinação em ler fica bem evidenciada quando a narradora explicita a jura feita pela jovem, de proceder à leitura da tese interdita até o final.

No decorrer da obra, a narradora exhibe o contraste entre Angelina e Matilde, tanto físico, quanto psicologicamente:

A esposa do médico sentou-se junto de Angelina.  
 [...]
 [Matilde] Fazia completo contraste com a filha do barão, que lhe ficava a par. A sua beleza eclipsava a daquela.  
 Em Angelina, porém, havia tanta candura, tanta modéstia, que no seu todo dir-se-ia suplantar a esposa do facultativo.  
 [...]
 Matilde cantou divinamente, com sua voz de soprano ligeiro.  
 [...]
 Angelina, pelo contrário, sobressaía na sua simplicidade de trajar e encantava pela reconhecida bondade angélica e singeleza do todo (SABINO [1898] 1999, p 125-126).

A segunda caracterização de Matilde é feita a partir da perspectiva do Dr. Mendonça, amigo de Hermano. Após avistá-la pela segunda vez, Hermano questiona ao amigo:

— Que bonita senhora!... — murmurou indicando justamente a que lhe chamara a atenção, com a outra que parecia a mãe dela.  
 — É madame Alencastro, filha dos viscondes a cuja casa irás amanhã.  
 — É casada ou solteira?  
 — Casada com um médico e tem um irmão que é lente da Escola Politécnica.  
 — Gente de fino trato?  
 — Perfeitamente. Ela é educada, requestrada e amada pelo marido em extremo; canta como uma artista e tem uma corte de rainha (SABINO [1898] 1999, p 76-77).

Conforme a narradora esclarece, Matilde nascera muitos anos após os pais se casarem, razão pela qual “perderam-na de mimos e vontades” (SABINO [1898] 1999, p 89). Acresce outras informações sobre a personagem, permitindo-nos enxergar uma mulher linda, fútil, mimada e narcisista, cuja diversão consiste em atrair os olhares masculinos, buscando sempre ocupar o centro das atenções:

Sem reserva, então o bacharel contou que ela sofria no seu crédito de senhora, que se salientava por qualquer predicado, falando os desocupados mais do que ela dava razão, devendo perdoar-lhe certas leviandades pela sua compleição de neuropatia [mais tarde faz alusão à histeria], mas que amava o marido, porém sem esses esgares de ternura que não persistem em certos caracteres ardentes, mas inconstantes.

Alma dócil e cheia de poesia, o marido [...] ansiava que ela lhe desse um herdeiro, ao que só no começo ela anuiu, depois do quê, se zangava ao ouvir falar nisso. Um filho privava-a de divertir-se, de ir a bailes, de apertar o colete, ficando com o ventre inchado como se estivesse hidrópica.

E as noites mal dormidas? E aturar as amas? E o colégio? E os trabalhos?

Demais os filhos fazem muitas vezes envelhecer precocemente as mães [...] (SABINO [1898] 1999, p 90).

Alguns capítulos depois, a narradora detalha, para o leitor, um baile oferecido a Hermano, pelo Barão de Santa Júlia, no seu palacete. Concomitantemente, ela complementa o quadro de informações sobre Matilde, pormenorizando seu modo de ser, com riqueza de detalhes:

Matilde, coberta de rendas, brilhantes e seda, com o leque de penas alvas, afoiteza no olhar, o seu todo nervoso, histérica, encarava sobranceiramente a sociedade que a cercava, convicta de ser notada, querida, adulada, requestada como ente útil às salas, figura obrigada por seus encantos à roda em que vivia. Vaidosa, cheia de si, enamorada da sua pessoa, da sua voz, egoísta, julgava todas as outras pessoas abaixo dos seus merecimentos (SABINO [1898] 1999, p 127).

O leitor tem acesso às impressões sobre Matilde, a partir da fala de algumas personagens secundárias, presentes nesse baile. Maliciosamente, eles cochicham sobre a relação de Matilde com seu marido, bem como enumeram algumas características a ela conferidas:

- Que fim levou o Alencastro?
- Saiu daqui ainda há pouco com o Dr. Guimarães.
- Talvez fosse para a sala namorar a esposa de novo; ele é um desses maridos para quem a cara metade dia a dia tem mais encantos — disse alguém do grupo.
- Houve sorrisos significativos de quase todos os presentes.
- Deve ter ciúmes... quem possui uma tentação daquelas...
- Não dorme descansado... mas... resigna-se.
- Eu não dormiria, nem me resignava!... — respondeu um moço louro e afeminado.
- Só se me tornasse vigia dos seus menores atos. Dizem tantas coisas... afirmou um terceiro.
- Perdoa-se-lhe as leviandades por ser uma histérica, uma doente, conquanto não haja ainda falseado na virtude... — retrucou um outro.
- Qual o quê!... — objetou o Bastos — a mulher casada deve ter grande cuidado na sua honra... o marido é que tem a culpa, satisfazendo-lhe as vontades, quando não...
- Mas vivem bem!... — disse um novo personagem que tinha chegado, o marido aparece com ela em toda a parte, mora com a mãe... depois o mundo exagera sempre.
- De acordo — acudiu o comendador Rebouças; — ela é talvez amável demais e prefira a companhia dos homens à das senhoras ... garanto, porém...
- O Dr. Fonseca disse alguma coisa a este respeito que provocou a hilaridade.
- Quem a governa são os nervos [...]
- O Alencastro é um médico distinto e excelente rapaz, que peca unicamente pelas condescendências e só...

— *Vox populi, vox dei* - resmungou o Bastos meneando a cabeça significativamente, e continuando: — Que sucesso tem feito ela hoje? Quantos apaixonados não aparecerão aqui? Se eu fosse o Alencastro não a levaria a parte alguma... (SABINO [1898] 1999, p 135-136).

Leviana, histérica, doente e caprichosa são apenas alguns dos qualificativos conferidos a Matilde. A forma como essas personagens masculinas a representam não deixa dúvidas: ela é julgada e condenada porque seus atos se distanciam daqueles previstos para a mulher e esposa, naquela sociedade. O fato de não querer ser mãe, de gostar de festas, de diversão, de ser culta, de se dirigir a outros homens que não o seu marido, de preferir as companhias masculinas, em síntese, seu comportamento mais livre afronta à sociedade local e a expõe à maledicência e ao julgamento prévio.

Em contrapartida, Angelina é tida como o modelo feminino para o casamento e faz jus ao nome de batismo: Angel-ina, diminutivo de Ângela, cujo significado<sup>46</sup> está associado à figura do anjo e aos adjetivos: simples, bondosa, angelical e singela. Por isso mesmo, descrita como mulher perfeita para se casar com Hermano:

Angelina, na sua singeleza, possuía essa impressionabilidade vibrátil, sensível, que representa o exemplar mais correto do sexo feminino [...] amaria de preferência a filha dos titulares, como mulher para a família, se fosse destes para quem *nós* somos umas santas, e como tais aptas para satisfazer o bem do espírito e o da vida, também nesse templo sacrossanto que se chama *lar doméstico* (SABINO [1898] 1999, p. 127-128).

Em seu nome, Matilde carrega a simbologia da força, sendo definida como “guerreira forte”<sup>47</sup>. O prefixo denuncia a sua caracterização na obra: Ma-tilde. Ela é criticada por se distanciar dos pré-requisitos instaurados para a mulher e a esposa daquele tempo. Ela é censurada por isso, não de modo direto, mas por trás dos bastidores, pois algumas personagens, masculinas, em sua maioria, só emitem opiniões pouco louváveis entredentes, no cochicho e maldosamente. Pelas costas, eles a qualificam como vulgar, leviana e, por fim, histérica. Destilam comentários depreciativos sobre o modo como o marido da personagem conduz seu casamento e aceita uma esposa com esse contorno.

Conforme Dante Moreira Leite (2007), essa inadaptação aos padrões vigentes para o feminino ocorre sempre que a mulher ousa agir com paixão e autonomia. Durante muito tempo, a sociedade estatuiu a jovem virgem e pura como parâmetro de dignidade. Quem

<sup>46</sup> Vide dicionário de nomes próprios. Disponível em: <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/angelina/>. Acesso em: 03 de fev. 2014.

<sup>47</sup> Cf. dicionário de nomes próprios. Disponível em: <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/matilde/>. Acesso em: 03 de fev. 2014.

dessa regra se afastasse, poderia ser objeto de desejo, mas principalmente de desprezo, como deixa claro o autor, porque “da mulher pura, verdadeiramente amada, nunca se esperava paixão violenta, procurada na amante” (LEITE, 2007, p. 83).

Matilde é rotulada como uma pessoa governada pelos nervos. Esse histerismo também é associado à personagem Angelina e é justamente em função desses ataques de nervos que seus pais se empenharam em efetivar seu casamento com Hermano “porque a filha está tão doente de histerismo como não calcula” (SABINO, [1898] 1999, p. 252).

Duas mulheres, um só diagnóstico: histeria. Matilde é assim classificada por apresentar um comportamento social desviante. Traços histéricos são atribuídos a Angelina, em função da sua angústia e obsessão pelo casamento. Quando percebe que Hermano não a ama, ela começa a manifestar os primeiros sintomas histéricos, conforme relata minuciosamente a narradora:

[...] Notava, porém, que ele não correspondia à afeição que ela lhe votava.  
Aos poucos, a impressionabilidade nervosa fê-la empalidecer, chorar e ter o seu primeiro ataque histérico.  
[...]  
— Ah!... que desgraça a minha!... amar e não ser correspondida!...  
[...]  
Os médicos receitaram-lhe banhos de mar, logo que voltasse para a cidade.  
[...]  
Angelina garantia que aquilo não era nada, que ficaria boa com os banhos de mar, embora qualquer excitação, por leve que fosse, a abatesse enormemente, obrigando-a a rasgar o lenço, o vestido, ou a quebrar o que lhe estivesse à mão (SABINO, [1898] 1999, p. 184).

Essa espécie de representação da mulher é algo recorrente na literatura oitocentista. Independentemente de cor, condição social ou situação econômica, várias personagens históricas rondam obras literárias do final do século XIX. Nesse rol, encontramos Ana Rosa (**O mulato**, [1881] 1998), Nini (**Casa de pensão**, [1884] 1992) e Madalena (**O homem**, [1887] 1997), personagens de Aluísio de Azevedo; Lenita (**A carne**, [1888] 1984), criação de Júlio Ribeiro; Maria do Carmo (**A normalista**, [1893] 1972), de Adolfo Caminha, só para citar algumas. Inclusive Ana Rosa e Angelina apresentam algumas similitudes, na forma como são engendradas: ambas são prendadas, receberam uma educação elementar, limitada ao estritamente necessário para se saírem bem no matrimônio; obsessivamente, buscam pretendentes e, na ausência de outros, voltam-se para os primos (Raimundo e Hermano, respectivamente).

Não podemos olvidar que, naquele século, a histeria foi a neurose mais vinculada ao feminino, conforme difundido em estudos e representado em obras literárias da época. Ruth

Silviano Brandão (2006) esclarece que, tanto as históricas, quanto as feiticeiras, eram vistas como entes perigosos para a sociedade, pois seus “corpos possuídos por algo estranho, animalesco ou demoníaco, não coincidem com o ideal de completude e harmonia, que deve ser objeto de amor narcísico” (BRANDÃO, 2006, p. 115).

Esse caráter duvidoso e pérfido de Matilde é bem evidenciado na obra, principalmente quando há uma comparação entre ela e Angelina. A narradora salienta essa questão, explicitando como Matilde pode prejudicar aquela que a tem por amiga e confidente, com quem estava sempre junta: “ou Matilde ia buscar Angelina no elegante carrinho guiado por ela ou vice-versa” (SABINO, [1898] 1999, p. 181), sem, contudo, revelar-lhe a paixão também nutrida por Hermano, pretendente oficial da amiga que, ingenuamente, não se percebia da intenção de Matilde:

Mal ela adivinhava, porém, o ódio enorme que gratuitamente lhe consagrava Matilde, mulher para quem as sensações produzidas pelos sentidos, nessa ebriedade ligeira, no estrugir de uma sede de gozo, tornariam irremediavelmente numa criatura baixa, sem pensar na terrível teia em que se poderia emaranhar (SABINO, [1898] 1999, p. 182).

Entre ela e Matilde não afrouxava a amizade. Muito cândida e simplória, mal adivinhava o rugido das ondas encapeladas que ferviam na alma da amiga [...] (SABINO, [1898] 1999, p.221).

A narradora expõe uma Matilde maléfica, com um temperamento explosivo e maledicente, pródiga em artifícios para despertar a atenção e o amor de Hermano. Num dos seus encontros, ela conduz a conversa mediante emprego de silogismos, sondando a opinião dele sobre relações extraconjugais. Após parte do diálogo entre os dois, a narradora chama a atenção do leitor para o momento exato do desmascaramento de Matilde, quando Hermano tem a oportunidade de depreender toda sua maldade: “Matilde tinha o que quer que fosse de infernal no rosto; arrancara a máscara para mostrar-se tal qual era: uma desequilibrada ...” (SABINO, [1898] 1999, p.228). Numa rude descrição da reação de Matilde, a narradora continua:

A princípio ela encarou-o audaz, sensual, sem pestanejar, narinas dilatadas, respiração opressa, trêmula, agitada, medonha e lívida [...]. Luta enorme, trágica, passada entre aquela neuropatia, que se lançaria inconsciente e bestial, nos braços desse homem, que era um amigo sincero de seu marido, de quem ela abusava pela sua extraordinária boa fé (SABINO, [1898] 1999, p.229).

Numa aproximação com um quadro naturalista, as sensações vividas por Matilde são esmiuçadas. A narradora tematiza a patologia social evocada por aquela cena, descrevendo as

reações reveladoras do lado obscuro da alma da personagem. As escolhas lexicais concorrem para formar um mosaico do desequilíbrio emocional de uma mulher bela, talentosa e rica. Em contrapartida, completamente dominada por instintos e neuropatias que, combinados, fazem-na perder a razão, animalizando-se, numa oposição explícita à racionalidade e bondade de Hermano, descrito pela narradora como um “amigo sincero de seu marido” e “homem honrado” (SABINO, [1898] 1999, p.229).

Matilde infringe, não somente as convenções sociais instituídas para o casamento, mas também a conduta feminina fixada pelas normas sociais, válidas para a época. Resta-lhe, portanto, um destino: a loucura ou a morte. Opta o *autor implícito* pela segunda alternativa, passando para a narradora a árdua tarefa de contar isso para o leitor.

Conforme explica Ruth Silviano Brandão (2006), parte dos textos literários põe em cena a morte feminina: seja pelas próprias mãos, suicidando-se, seja por mãos alheias. Outras vezes, o próprio destino nocauteia a personagem feminina mediante doenças, depressões, crises de consciência e catástrofes. A autora faz uma análise bastante pertinente dessa espécie de desfecho:

A morte do feminino, na literatura, tem diversas qualidades, é feita de várias metáforas: a da imobilidade, a da fixidez, a da petrificação ou da morte literal. Enquanto delegada de voz alheia, enquanto produto da literatura das sociedades patriarcais, a personagem feminina é uma construção, uma fantasia, que só pode ser um efeito da escritura e só pode esclarecer alguma coisa a respeito daquele que a enuncia. Presa a um sistema de representações viris, a mulher se lê anunciada num discurso que se faz passar pelo discurso do seu desejo (BRANDÃO, 2006, p. 155).

Mortes femininas impregnam o discurso literário. Elas põem em cheque questões cruciais para a compreensão da inadaptação da mulher às tantas situações conflitantes entre ela e uma sociedade que não a acolhe em suas distintas identidades. Fugiu do padrão, desrespeitou os limites convencionados para o feminino, ou transgrediu, seu fim pode, sim, ser a morte anunciada e propalada em romances, contos e poemas, representada na literatura afora. Como pondera Brandão (2006), “matando-se, revela-se o vazio da feminilidade: castrada demais ou fálica demais, a mulher deve morrer, acabando com o enigma de sua imaginária incompletude ou completude” (BRANDÃO, 2006, p. 158).

O espectro da morte de personagens femininas ronda as páginas romanescas. Do Romantismo ao Naturalismo, várias obras tematizam a morte da mulher, problematizando sua condição existencial. Como ocorre com as personagens Lúcia, da obra **Lucíola** ([1862] 1998), de José de Alencar; Amélia, em **O crime do padre Amaro** ([1875] 2007), e Luísa, de **O primo Basílio** ([1878] 1995), ambas de Eça de Queiros; Helena, da homônima **Helena**

([1876] 2007), de Machado de Assis; Bertoleza, da obra **O cortiço** ([1890] 1998), de Aluísio Azevedo. São apenas alguns exemplos de narrativas literárias com teor similar e que, conseqüentemente, expõem a desagregação, a negação do desejo, a não-concretização de experiências pessoais e intransferíveis, principalmente no campo da sexualidade, já que, para a mulher, “a escolha do exercício de uma sexualidade extraconjugal é cheia de riscos, e se ela for somada à escolha de parceiro, o resultado será o ostracismo, com um corolário que pode incluir um aborto, loucura, morte acidental ou suicídio” (SCHWANTES, 1997, p. 192).

Este é o final destinado para Matilde: a interrupção da vida. Isso ocorre de uma forma abrupta, grotesca e incomum, bem ao gosto naturalista, conforme pormenoriza a narradora:

Matilde, gravemente doente, desenganada mesmo, em consequência de rápida tuberculose, punha a família em completo desassossego.

Superiormente nervosa, irascível, impertinente, quase má, a lançar bacias de sangue, recebia iracunda a mãe, o irmão e o marido.

Contínua febre, à guisa de intermitente, minava-lhe os dias, comia-lhe a carne.

[...]

Paremos, pois, defronte de um cadáver ambulante. Do que fora a elegante senhora, nada mais restava senão o fulgor dos olhos esgazeados pela febre, o que lhe dava, até certo ponto, uma aparência de louca.

[...]

Então, voltava-se contra Deus, que se fosse bom não lhe tiraria a vida aos vinte e sete anos apenas (SABINO, [1898] 1999, p.309-310).

Na última aparição de Matilde, há um momento catártico e decisivo. Ela resolve procurar Hermano para lhe declarar seu amor. Veste-se com primor, envolvendo-se em sedas e finas joias, sente-se bonita e feliz. É assim que ela se vê. Porém, esta imagem não é partilhada pela narradora, para quem Matilde chega à casa de Hermano “com as feições alteradas, descompostas, como um espectro, uma irrisão à morte [...]. Estava horrível!...” (SABINO, [1898] 1999, p.318). Depois de algumas trocas de palavras, Matilde toca uma música para ele e, após o último acorde,

[...] ela, como uma louca, achegou-se-lhe abraçando-o, beijando-o na boca, nas faces, no pescoço, a dizer contando as sílabas:

— Amo-te, muito, muito! ... adoro-te!... quero-te!... sou tua!... eu vou morrer... Perdoa-me... não me repilas! (SABINO, [1898] 1999, p.319).

Em seguida, Matilde tem uma forte crise de tosse, em consequência do agravamento da tuberculose, culminando em sua morte. Nesse instante específico, *post-mortem*, a narradora faz seu esboço com leveza e suavidade: “A cabeça estava com aparência de uma estátua de mármore, as narinas, diáfanas, harmonizavam com a finura dos lábios, as orelhas, as mãos, tudo, tudo, tinha o que quer que fosse de imaterial e respeitável” (SABINO, [1898] 1999,

p.321). Um retrato cabal do retorno ao equilíbrio, à concretude das previsões patriarcais para as mulheres não adaptadas ao molde preconizado para o feminino, com a consequente imobilidade do desejo.

Diferente de Matilde, a personagem Angelina segue à risca o esperado para jovens castas, meigas e prendadas: casa-se com Hermano. No dia do enlace, a mãe a leva para um divã, aconselhando-a como deveria se comportar daí em diante:

Terminou hoje, filha a tua vida de solteira, para propiciar o teu noviciado de mãe de família como mulher casada.

A tua lua de mel é o introito do grande cenáculo, onde tu serás a sacerdotisa. Dela depende a ventura, fazendo compreender a teu marido que a mulher não deve ser ovelha, nem muito menos soberana indômita. De hoje em diante principia teu papel de senhora.

[...]

Dizem que a curiosidade é peculiar à mulher. Pois bem!... Embora sejam comuns os pensamentos dos recém-casados, não procures buscar na algibeira de Hermano os seus papéis particulares. Com diplomacia, ele te entregará narrando-te tudo, tudo desde que não procures ser curiosa se não de luva de pelica.

[...]

A tua dignidade, em qualquer situação escabrosa, deve estar ao alcance dos motejos do seu companheiro, que se torna às vezes pecador por um capricho; e, daí, meu Deus, quanta desgraça, quanta discórdia, quanto adultério dele e faltas terríveis dela por uma vingança mal entendida?

O marido que deseja educar a sua mulher não o faz como um déspota ou um selvagem: deve, sim, iniciar sua educação por meios brandos, quando não, tanto pior para ele.

[...]

A mulher casada deve reunir em si duas entidades diversas. Ela terá de ser esposa e amante.

[...]

Esposa, quanto ao respeito e à sua posição na família e na sociedade. Amante, nessas ternuras, nesses melindres de trato para com o homem a quem pediu e deu afeto, nesses pequenos *nadas* que dizem muito na câmara conjugal, procurando reter o marido, que admirará o cuidado da sua roupa branca enfeitada, perfumada a sachês, nesse aconchego íntimo, buscando ser tão carinhosa pela meiguice [...].

A vaidade nela é uma necessidade perene, a fim dele poetizar no lar o que muitas ocasiões vai por necessidade, buscar fora dele. [...] (SABINO, [1898] 1999, p. 328-331).

A mãe de Angelina menciona algumas atitudes norteadoras do procedimento da filha, a partir daquele momento, realçando alguns pontos cruciais. Preliminarmente, ela vaticina: “tu serás a sacerdotisa”, ou seja, uma pessoa revestida de autoridade, ocupante de um papel hierarquicamente alto, apta a comandar determinadas ações concebidas para a mulher casada. Em seguida, a genitora ressalta que, desde a lua de mel, Angelina deverá fazer o marido compreender o papel a ela destinado: “a mulher não deve ser ovelha, nem muito menos soberana indômita”. A mãe admoesta a filha a assumir as rédeas do lar e a executar tal tarefa

sem arrogância ou soberba. Para tanto, aconselha-a a assumir o “papel de senhora” (SABINO, [1898] 1999, p. 328).

Não obstante esse posicionamento *sui generis* para a época, quando a mãe admoesta a filha a ser sacerdotisa, senhora e diplomática na relação conjugal, a orientação também se torna ambígua, pois, em alguns momentos, a mãe de Angelina demonstra resquícios de subserviência e machismo, principalmente quando aborda a traição masculina, vista como algo decorrente da pouca eficiência feminina na satisfação dos desejos do marido, na constância do casamento, razão por que o homem, em “o que muitas ocasiões vai por necessidade, buscar fora dele” [...] (SABINO, [1898] 1999, p. 329).

Sobre o expediente de aconselhamento às noivas, Bernardes (1988) explica ter sido um hábito bastante usual no período oitocentista. Como exemplo, apresenta um texto jornalístico escrito e publicado pela própria Inês Sabino, divulgado no jornal A Família, em 23 de março de 1890, designado “Conselhos a uma noiva”, com conteúdo semelhante ao expressado em **Lutas do coração**. Tanto um texto quanto o outro orientam a mulher a tratar sua relação conjugal com respeito, admoestando-a a ser honesta, econômica, inteligente, amorosa, a se vestir com faceirice, a não ocultar nenhum segredo do marido e a nunca lhe fazer represálias.

O teor veiculado nesses aconselhamentos às mulheres nos permite inferir o tipo de identidade forjada pelo patriarcalismo para a mulher, numa mediação perigosa, já que esse modelo identitário, conforme Maria Lúcia Rocha-Coutinho explicita em **Tecendo por trás dos panos: A mulher brasileira nas relações familiares** (1994), é uma artimanha perigosa, tratando-se, basicamente, de uma “moldura estreita e artificial na qual trata de encaixá-las à força, [...]”, corporificando-se nos “sermões e ensinamentos das mães que, até bem pouco tempo atrás, transmitiam para suas filhas lições de recato e hipocrisia com vistas a atrair e reter um homem” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 52).

Bernardes (1988) informa que, não só Inês Sabino, mas também outras escritoras se posicionavam de modo dúbio em seus textos, quando tratavam da situação feminina. Em alguns casos, seus textos aproximavam-se da contradição, especialmente se comparados a outros discursos, voltados para a emancipação feminina e defesas de atitudes ousadas e modernas, como o faz Sabino, em **Mulheres ilustres do Brasil** ([1899]1996), quando elogia algumas brasileiras literatas e artistas, com comportamento análogo.

Em princípio, alguns excertos dos conselhos dados à Angelina são, inequivocamente, ambíguos e machistas. Particularmente quando ela admoesta a filha a respeito da sua responsabilidade na manutenção do casamento, advertindo-a que a fidelidade masculina se efetivará desde que a mulher proceda como esposa e amante, não abrindo brechas para o

marido buscar fora aquilo que não encontra em casa. Neste caso, a infidelidade acaba sendo justificada e a culpa é conferida exclusivamente à mulher.

Essa espécie de abordagem era muito comum em obras oitocentistas e atravessa o tempo, chegando ao século XX, na literatura produzida por autores consagrados, como por exemplo, Clarice Lispector. Aproximadamente cinquenta anos depois da publicação de **Lutas do coração** ([1898] 1999), **Correio feminino** (2006), de Lispector, traz a compilação de textos produzidos entre as décadas de 1950 e 1960, publicados em jornais e periódicos brasileiros de grande circulação na época (*Comício*, *Correio da Manhã*, *Diário da Noite* etc). Sob pseudônimos como Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares, Lispector dá recomendações às mulheres para que se tornem boas esposas e donas de casa exemplares.

Em alguns trechos, o teor de alguns dos textos de **Correio Feminino** (2006) se aproxima do conselho constante em **Lutas do coração**, especialmente quando a mãe de Angelina a exorta a conquistar seu marido pela sedução, elegância e inteligência. Em “O dever da faceirice”, Lispector alerta às leitoras “[...] A mulher que ama a um deles tem de fazer tudo para prendê-lo, portanto, e esse tudo é a sedução diária e constante. Eu sei, minha amiga! É cansativo isso, e um pouco tolo, mas o que se há de fazer?” (LISPECTOR, 2006, p. 15).

A maneira como o marido deve ser tratado é explicitada em “Compreenda o seu marido”. É recomendado à leitora: “Cuidado, portanto, na maneira como trata seu marido, minha amiga leitora! Pense no que será perdê-lo... e faça-lhe as vontades. Quando não, use a diplomacia e delicadeza [...]” (LISPECTOR, 2006, p. 79). Em “Marido e mulher”, consta a seguinte predição:

Uma mulher que recebe o chefe do lar com um ar cansado, e desfiando a ele um rosário de lamúrias sobre seus problemas caseiros, brigas com as empregadas e as malcriações dos filhos, está entediando o marido e só conseguirá que ele se aborreça gradativamente do seu lar (LISPECTOR, 2006, p. 88).

Mesmo com décadas de distanciamento entre uma publicação e outra, **Lutas do coração** e **Correio feminino** difundem, em seu bojo, elementos reiteradores de um comportamento social machista, que reverbera também na obra literária. Cotejamos essas duas obras justamente para evidenciar como tais narrativas registram e, concomitantemente, são refletoras do condicionamento imposto às mulheres, durante anos a fio. Por esta razão, não devemos perder de vista o contexto histórico em que essas ações ocorrem e perceber

como elas acabam por ecoar numa literatura feminina que se propõe transgressora desse modelo patriarcalista cerceador.

Nesse sentido, o cenário em que a trama de **Lutas do coração** se desenrola não deve ser ignorado. Muito menos deixarmos de perceber o teor inovador e arrojado, em alguns trechos desse texto. Sobretudo quando a mãe admoesta a filha a não ser nem *ovelha*, nem *soberana indômita*, mas *senhora* da situação, agindo sempre com inteligência e perspicácia. Ela conclui o conselho com um pensamento, no mínimo, instigante: “Torna-te uma Judith moderna. A mulher forte é aquela que encara as paixões e sabe livrar-se delas sem quebra da própria dignidade” (SABINO, [1898] 1999, p. 332).

Enquanto vários capítulos versam sobre a forma como Ofélia absorve a notícia do casamento de Hermano com Angelina, as decisões arquitetadas e executadas, em função desse episódio, um único capítulo é dedicado à preparação, à execução do casamento, às núpcias e ao dia a dia do casal Hermano e Angelina. Nesta parte, resumida a onze páginas (cinco delas restringindo-se aos conselhos dados pela genitora à Angelina), a narradora finaliza a obra. Angelina se desdobra em atenções, seguindo à risca os conselhos da mãe. Hermano sofre um acidente de carro, recebendo cuidados extremados da esposa, ação descrita pela narradora como o início do “seu noviciado de esposa no sublime papel de enfermeira, que mais tarde serviria de atributo para prender a gratidão de seu marido, que lhe daria certamente”. Em seguida, a narradora indaga à leitora: “Conseguiria fazer-se deveras amar?” (SABINO, [1898] 1999, p. 335).

Numa reflexão sobre essa interpelação, a narradora pondera: “Daí talvez concluísse, a bem do próprio interesse, que a mulher só vive pelos carinhos e pelas afeições que a têm tantas vezes tornado heroína na própria fragilidade”. De modo indireto, retoma o pensamento shakespeariano, quanto à fragilidade feminina (SHAKESPEARE, 2011, p. 26).

Contraditoriamente, após estampar uma mulher forte, destemida e empreendedora como Ofélia, gestora de ações distanciadas de alguns paradigmas sociais para a mulher, a narração é concluída laconicamente: ao homem, associa a força, a luta e a batalha; à mulher, atribui “uma missão redentora, só em uma arma única – o coração, que a guia com a virtude através das lutas da humanidade!...” (SABINO, [1898] 1999, p. 335), pensamento em consonância com os pressupostos positivistas. Entretanto, entra em contradição frontal com alguns trechos da obra relacionados a Ofélia, que toma atitudes inusitadas e pautadas na Razão, conforme esclarece a narradora.

Angelina e Matilde: duas mulheres, contornos antagônicos e identidades delineadas homogeneamente. A primeira, o protótipo do bem, um ser angelical; a segunda, sedutora, mas

uma persona má e pérfida. Ambas traídas pelo coração; cada uma, ao seu modo, simbolizando a magnitude e a malevolência.

Apesar de estarem em polos distintos, elas tem algo em comum: cada uma, ao seu modo, não conclui sua formação, tem sua *Bildung* interrompida. Angelina, por se moldar ao modelo social previsto para a mulher, casando-se, mesmo sem ser correspondida, numa aceitação flagrante do caminho traçado para si, desde a mais tenra idade, tornando-se uma esposa submissa e dependente do marido, como outrora o fora do pai. Matilde, por ter sua vida interrompida bruscamente, experimentando uma morte encenada em muitas obras oitocentistas, como metáfora da imobilidade e da fixidez, como ressalta Ruth Silviano Brandão (2006).

Distante desses dois protótipos femininos, um de mulher para o casamento, outro de pecadora destinada ao limbo, surge Ofélia. Personagem emblemática, não se encaixa em nenhum desses modelos. Uma mulher caracterizada pela narradora com tonalidades distintas, Ofélia tem sua trajetória pormenorizada, possibilitando, ao leitor, acompanhá-la, passo a passo, em seus erros e acertos, perdas e conquistas.

Por conseguinte, **Lutas do coração** expõe uma imagem tripartida da mulher: Angelina, mulher pureza; Matilde, mulher sedução, rompe a linha divisória entre o bem e o mal, deixando-se corromper pelas paixões; Ofélia, distante dessas duas construções, transgride a visão estereotipada da mulher.

## 6.5 OFÉLIA: *BILDUNGSROMAN* FEMININO NUMA PROTAGONISTA EM *PALIMPSESTO*

Nem vítimas, nem algozes, acreditamos que as mulheres, ao longo dos séculos, como os membros de outros grupos socialmente marginalizados, foram tecendo modos de resistência à opressão masculina, tentando assumir um certo controle sobre suas vidas e sobre aqueles à sua volta, a despeito da situação social altamente desfavorável (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 236).

Com a construção da personagem Ofélia<sup>48</sup>, **Lutas do coração** ultrapassa a imagem meramente maniqueísta do feminino, disseminada principalmente na literatura romântica. A

---

<sup>48</sup> Conforme sentido dicionarizado, o nome significa “socorro” e “ajuda”. Originado do grego, *Ophéleis*, tem sua criação atrelada ao poeta italiano Jacopo Sannazzaro, no poema “Arcádia”. Entretanto, é mais divulgado a partir da personagem hamletiana (Ofélia), de Shakespeare, quando encena a morte do desejo feminino, representando, por conseguinte, o silenciamento da mulher. Em **Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of Feminist Criticism**, Elaine Showalter (1994) faz uma instigante abordagem sobre esta

narradora constrói esta personagem com uma feição eminentemente realista. Desse modo, ela redesenha, a partir de Ofélia, o contorno da mulher oitocentista, mais próximo daquilo que as próprias leitoras sentem na pele, quando se defrontam com a realidade e precisam assumir posicionamentos e atitudes, face aos desafios do dia a dia.

A primeira aparição de Ofélia ocorre no terceiro capítulo do romance, quando Hermano se desloca pela Rua do Ouvidor, chegando à Rua Uruguaiana, na capital carioca. Na medida em que narra os deslocamentos feitos por Hermano, a narradora retrata o cenário e a vida palpitante naquelas ruas e avenidas. Diferente do que ocorre nos contos sabinianos, a descrição da natureza e cenários cariocas complementa o quadro narrativo, numa integração que coopera para o delineamento da cena. Mas, sobretudo, permite ao leitor acompanhar a visão e as impressões de Hermano sobre duas, das três personagens que contracenarão com ele na trama.

Matilde é a primeira a ser avistada por ele. Logo depois, surge Ofélia. Nesse instante, o leitor passa a conhecê-la através dos olhos de Hermano e do seu amigo Mendonça, a quem ele pergunta:

- E quem é aquela outra a quem tiraste o chapéu neste instante?
- É uma das mulheres mais dignas e ilustradas de um mundo diferente. Olha que não é uma criatura vulgar; escuso entretanto dizer-te que a não frequentam famílias.
- Ah! Mas... continua...
- Além dum tanto excêntrica, é educadíssima, faz-se respeitar, reúne em sua casa poetas e literatos, dá recepções, toca admiravelmente, com quanto ninguém se gabe de favores especiais. Não crê no amor, o que nela talvez seja uma virtude, sendo grande o número de apaixonados.
- Uma esplenética, creio.
- Não, não é, pelo contrário, pessoa alguma se entristece junto dela.
- [...]
- Não é bonita...
- Não é bonita; mas tem um certo encanto que prende à primeira vista. Pertence a boa família?
- Distintíssima; foi educada na Europa e tem um coração de ouro (SABINO, [1898] 1999, p. 80-81).

Pelas informações indiciadoras prestadas por Mendonça, e a partir da sua própria concepção do feminino, Hermano começa a construir uma imagem um pouco distorcida de Ofélia e, concomitantemente, enigmática: a despeito de vê-la como uma pessoa melancólica, de não a achar bela, ele denota curiosidade e certo fascínio pelo desconhecido, a ponto de intencional: “Se me desses uma apresentação!...” (SABINO, [1898] 1999, p. 81). Mendonça

---

personagem que, na tragédia shakespeariana, está intimamente associada à representação da loucura e da morte feminina.

se incumbe disso, externando a Ofélia o desejo de Hermano em participar dos jantares e saraus por ela oferecidos a amigos literatos, músicos e artistas.

Após a partida de Ofélia, Hermano esboça suas impressões sobre ela e, não obstante achá-la “engraçada, simpática e [ter] o trato de perfeita senhora”, lamenta se tratar de “uma perdida”. Em decorrência disso, é redarguido por Mendonça, que a defende, sob a alegação de ser Ofélia “uma senhora de sentimentos nobilíssimos, que obriga um homem educado a cortejá-la com certo respeito” (SABINO, [1898] 1999, p. 83). Ainda nessa parte, o leitor tem acesso à primeira impressão de Ofélia sobre Hermano. Diz a narradora: “Ao fitá-lo, ela sentiu um quê desconhecido percorrer-lhe o corpo, como se houvesse recebido de chofre uma impressão muito forte [...]” (SABINO, [1898] 1999, p. 82).

No sexto capítulo, há um relato sobre a primeira visita de Hermano à casa de Ofélia. O leitor passa a ter uma visão pormenorizada daquele espaço. A casa é descrita, com riqueza de detalhes, como um lugar luxuoso, repleto de valiosos objetos de arte, instrumentos musicais (piano, cítara, violino), revistas estrangeiras e vários livros de literatura. Aí, todas as segundas-feiras, Ofélia recebia um seletto grupo, o “que de mais elegante existia na capital [onde], que se tocava cítara, bandolim e piano” (SABINO, [1898] 1999, p. 97-98). Naquele ambiente, ela promovia

[...] reuniões semanais frequentadas por homens de posição e de talento, no pavilhão chinês, onde se discutia política, artes e letras, ouvindo-se boa música, e onde ela retinha os seus convidados pelo espírito, pela sua erudição, pelo fulgor dos olhos, pela brancura dos dentes, pela amabilidade da frase, pela correção da cortesia, pelo desprezioso da pose, pelas mãos de Anna d’Áustria, pela pequenez dos seus pés e pelos dotes do alto espírito característico à mulher brasileira (SABINO, [1898] 1999, p. 282-283) <sup>49</sup>.

Essas reuniões ocorriam num ambiente retratado como encantador, comandado e orquestrado por Ofélia, conforme a narradora explana. Esse conjunto de elementos coopera para Hermano mudar um pouco sua primeira impressão sobre Ofélia: de perdida, passa a vê-la

---

<sup>49</sup> Sobre esse tipo de salão, Brito Broca (2005) informa: “De fato, se no Segundo Reinado quase não tivemos salões propriamente literários, na primeira década da República quando Viveiros de Castro fazia essa observação é que haviam desaparecido por completo. Um dos únicos salões no gênero, o da baronesa de Mamanguape (Carmen Freire), havia fechado as portas depois da ruína econômica da família – acarretada pela Lei Áurea – e a morte da baronesa, em 1891” (BROCA, 2005, p. 60).

Em **Mulheres ilustres do Brasil** ([1899]1996), Inês Sabino também menciona duas escritoras oitocentistas que recebiam, em seus salões, um seletto rol de escritores e artistas. A primeira delas é a Baronesa de Mamanguape. A segunda é D. Maria Ribeiro, que recepcionava grandes nomes da época. Ela é descrita por Sabino como uma mulher talentosa, de “espírito culto, rodeada pelo que havia de melhor entre os colegas do seu tempo que lhe frequentavam a casa, ensaiavam certames literários [...]”; dentre eles, a autora elenca alguns literatos como Machado de Assis, Salvador de Mendonça e Luiz de Castro (SABINO, [1899]1996, p. 187; p. 202-203, respectivamente). É bem provável que uma delas (ou ambas) tenha sido modelar na caracterização de Ofélia.

como uma “mulher educada e amorosa, com bastante talento para reter as suas visitas e fazê-las voltar sempre” (SABINO, [1898] 1999, p. 94).

O segundo contato também é impactante para Ofélia. A narradora antecipa para o leitor as consequências do encontro: “É que o coração os tornaria aliados” (SABINO, [1898] 1999, p. 95). Em Ofélia, “aquele desconhecido, porém, produziu-lhe tanta impressão que [...] reconheceu que o travesso deus do amor a ferira com sua envenenada seta [...]” (SABINO, [1898] 1999, p. 96).

O capítulo é encerrado com um questionamento: “Era má e leviana?”. Acresce-se, à pergunta, um mote para o leitor deduzir que a história de vida desta personagem era mais complexa do que fora sugerido até naquele instante da narrativa: “O mundo, que não a conhecia, confirmava que sim, julgando-a uma máquina de gozo, quando nada mais era que uma máquina de infortúnio” (SABINO, [1898] 1999, p. 98).

Depois dessa assertiva, a história muda aparentemente de curso. Nos dois capítulos seguintes, o leitor se depara com uma personagem ainda não citada — Antonieta —, uma mulher bastante jovem, de classe média, e o relato de seu casamento, por conveniência, com Bernardes, um comendador português referido como “um rico capitalista”, de “alma gasta e existência depravada”, sendo “grande a diferença das idades entre os dois” (SABINO, [1898] 1999, p. 99-101).

Previamente, a narradora exterioriza, para o leitor, suas impressões sobre uma relação conjugal firmada “às instâncias da família”, numa imposição baseada apenas em interesses financeiros, à revelia dos sentimentos de uma jovem moça, para quem o casamento se tornará “um desses desastres matrimoniais, vistos por aí além, sem que a felicidade, compadecida, dissesse à desgraça: pára!” (SABINO, [1898] 1999, p. 99).

Há uma descrição minuciosa do fatídico dia “dez de junho, que amanhecera úmido, pesado e triste”, onde a “natureza parecia comprazer-se em não concorrer ao ato matrimonial com a fidalguia dos seus esplendores, entristecendo um noivado de luxo [...]” (SABINO, [1898] 1999, p. 99). Natureza refletindo o estado de espírito da noiva, cuja alma, conforme a narradora,

[...] ao mando do império psicológico, emudeceria, em razão da responsabilidade assumida ao ceder às leis das exigências sociais, calando-se, empedernindo-se, sepultando-se no pélago das conveniências, quando não o mundo, a moral, a família, os filhos, o marido, a apontariam como uma adúltera, como uma barregã, desbragadamente ruim e perjura, se destruísse com o menor gesto ou ação o concerto que à roda de si havia formado (SABINO, [1898] 1999, p. 101).

A ponderação sobre as consequências decorrentes de uma possível desistência do enlace matrimonial a fazem levar adiante a cerimônia. Contudo, “ao dar o sim sacramental, chorou. Casava sem amor, somente para satisfazer a família [...]” (SABINO, [1898] 1999, p. 101). A relação é pormenorizada, com riqueza de detalhes, e permite ao leitor acompanhar um casamento fracassado, após uma série de problemas, como a total falta de atenção, a indiferença, a vida desregrada, a doença, os desastres financeiros do comendador Bernardes e sua precipitada fuga para outro país, não obstante a gravidez da sua esposa.

O gesto egoísta do comendador precipita uma série de infortúnios para Antonieta: os bens restantes são tomados pelos credores; ela é desamparada por sua família e pelos amigos, pois “seus pais não tinham fortuna; o pouco que possuíam, perderam-no na quebra fraudulenta do genro, motivo por que seus irmãos lhe criaram um ódio surdo”; e “as pessoas de suas relações e que frequentavam a sua casa, todas lhe haviam voltado às costas, deixando-a desamparada [...]” (SABINO, [1898] 1999, p. 109), apesar de terem conhecimento que “a sua vida de casada fora um corolário de desprazeres, um turbilhão de dores; havia-se escravizado à necessidade de conviver com seu marido, homem rude e mau, que tinha às suas ordens uma escrava a quem chicoteava com seu poder marital” (SABINO, [1898] 1999, p. 263).

Num único capítulo (nono), há o relato da reviravolta por que passa a vida de Antonieta, desde sua decadência financeira, ao enfrentamento da pobreza, a partir de várias estratégias de sobrevivência (como dar aulas particulares, mais tarde, cuidar de uma idosa), a morte do seu filho, até ao estabelecimento de nova relação amorosa, mudança para o exterior e posterior retorno para o Brasil, já numa condição bastante privilegiada.

Para o deslinde da história de Antonieta, é crucial a relação de amizade consolidada entre ela e uma família inglesa, composta por Mme. Hardington e seu filho, um homem de quarenta anos, solteiro e generoso. Eles criam laços fortes, a ponto de cuidarem de Antonieta, quando ela, grávida, adoeceu. Meses depois, Antonieta tem a oportunidade de retribuir a gentileza, incumbindo-se de velar pela senhora inglesa, gravemente doente, dispensando-lhe “tal dedicação que o inglês, apesar do seu gênio seco, apaixonou-se por ela” (SABINO, [1898] 1999, p. 111).

O novo relacionamento de Antonieta afronta a sociedade por ser ilegítimo, e “as más línguas, os desocupados, censuravam-na acremente”. Sua atitude a torna, segundo a narradora, “uma suicida moral”, já que as “leis sociais condenavam o casal ilícito, pelo que muitas vezes Antonieta se lastimava” (SABINO, [1898] 1999, p. 111-112).

A manutenção de uma relação não legalizada gerava bastante desconforto, principalmente para Antonieta. Ela já vinha de uma condição social desagradável, de um casamento desfeito à sua revelia, mas nem por isso isentada de culpa. Como mulher separada, a sociedade a julgava, pondo-a numa posição marginal. A situação se agrava quando decide morar com Mr. Hardington. Por isso, ele “aconselhou-a a ir para a Europa: lá não teria inquietações por um passado desastroso, de que ela culpa alguma tinha. O único réu era o comendador” (SABINO, [1898] 1999, p. 112). Antes, porém, o inglês toma alguns cuidados necessários para assegurar o futuro da sua amada: “Legalizou todos os papéis, que garantiam a sua amante uma bela fortuna” (SABINO, [1898] 1999, p. 113).

Antonieta e o inglês instalam-se em Londres. Algum tempo depois, ele morre. Desse ponto em diante, a narrativa segue um rumo inesperado. O leitor se defronta com uma revelação surpreendente: na verdade, Antonieta é Ofélia. Este é o pseudônimo utilizado pela personagem, com vistas a despistar uma sociedade preconceituosa, que não enxerga a mulher separada com bons olhos, nem lhe dispensa o respeito devido, por julgá-la e condená-la, apenas em função de um estado civil sem respaldo legislativo nem social.

Nessa conjuntura, ocorre o regresso de Antonieta ao Brasil. A narradora relata em quais circunstâncias o retorno se concretiza: “Ao voltar para o Brasil, moça rica, instruída, resolveu abominar os homens numa espécie de vingança pelo que lhe fizera o marido. Achando-se só e abalada no seu crédito, trocou o nome de Antonieta pelo de Ofélia — para viver com remorsos, não consentindo que ninguém lhe faltasse ao respeito”. Com esse intuito, a personagem se questiona: “O drama da sua vida estava no segundo ato; por que não ser atriz emérita?” (SABINO, [1898] 1999, p. 113-114).

Em poucos capítulos, o leitor se defronta com a complexidade que caracteriza a criação da personagem Antonieta – Ofélia, ser ficcional com uma gama de características que não a limitam a uma dimensão bidimensional, típica das personagens planas, como esclarecem Antonio Candido (2009), Beth Brait (2002) e Massaud Moises (2005), baseando-se nos estudos de Forster (1969). Longe disso, a personagem é construída com profundidade. Sua trajetória evolui, vai sendo alterada, ao longo da narrativa, transmutando-se numa imagem plurifacetada e dinâmica, logo, personagem redonda, conforme classificação para esse tipo de ente ficcional. Ofélia surpreende o leitor por sua construção identitária múltipla, refletida não só na mudança de nome, mas também de contorno social e perspectiva de vida.

A adoção do nome Ofélia não nos parece casual ou aleatória. Talvez a autora implícita, intencionalmente, a tenha cunhado assim, num contraponto à Ofélia, personagem shakespeariana, que gesta seu destino em função do amor nutrido por Hamlet. Ele toma

conhecimento que seu tio Cláudio orquestrara o assassinato do seu pai. Este, em forma espectral, retorna para convencer seu filho a vingá-lo. No processo de retaliação a seu tio, Hamlet não só finge loucura, como também abandona a amada. Ofélia, vendo-se privada desse amor, “solitária de si e do próprio juízo” (SHAKESPEARE, 2011, p. 110), passa por um transtorno psicológico, agravado com a morte do seu pai Apolônio, engendrada pelo próprio Hamlet. Da loucura para um possível suicídio, é um passo: ela é tragada pelas águas do rio, sepultando consigo um amor que a subjuguou e a fez refém do Outro, usando a designação cunhada por Simone de Beauvoir, na obra **O segundo sexo** (1990).

Em **Lutas do coração**, inclusive, há uma alusão à Ofélia shakespeariana, quando Matilde faz uma relação direta entre a sua antagonista e a personagem de **Hamlet** (2011). Num entrevero com Hermano, ela o interpela: “Acaso será uma lição de moral que deseja dar-me? – perguntou com voz dura e gesto selvagem. – Se é, faça-o noutra parte, quando a exemplo de Shakespeare, vá tocar de flores a sua Ofélia” (SABINO, [1898] 1999, p. 228-229). É a Ofélia shakespeareana que ressuscita na Ofélia sabiniana.

As duas Ofélias são criações ficcionais representativas de um feminino bem diferenciado: enquanto a Ofélia shakespeariana se permite ser dominada pelo amor a Hamlet, a ponto de morrer, a sabiniana toma as rédeas da sua vida nas próprias mãos e, mesmo grávida, rejeita ser a outra na vida de Hermano. Prefere ficar só, transmutar seu itinerário mais uma vez, ressignificando sua história, conforme detalharemos.

Na construção dessa personagem, o ponto fulcral é o seu aperfeiçoamento, enquanto indivíduo. No curso da narrativa, o leitor convive com um ente ficcional com mais de uma faceta. Inicialmente, sem probabilidade de despertar interesse do público porque o par romântico formado por Hermano e Angelita é, em princípio, o idealizado e em conformidade com o padrão social da época. Algo patente desde os primeiros capítulos, quando o leitor se depara com as expectativas familiares e sociais para este enlace. Ainda que Hermano só a veja fraternalmente, ele percebe que “os barões se orgulhariam de tê-lo como genro” (SABINO, [1898] 1999, p. 148).

Do capítulo sétimo em diante, esse panorama é alterado. A construção narrativa mexe com as expectativas do leitor, enxertando elementos complicadores que anunciam outras probabilidades sentimentais e de escolhas, tratando-se do feminino. Intempestiva e inesperadamente, a narradora para de falar sobre as quatro personagens da trama – Hermano, Angelina, Matilde e Ofélia – e começa a tratar sobre Antonieta – aparentemente uma mera desconhecida, algo que pode incomodar ao leitor (aborrecer ou instigar). A ele, caberá prosseguir ou não a história. Caso continue atuando conforme pacto narrativo firmado com a

obra, terá a oportunidade de acompanhar o curso, o processo de desenvolvimento de Ofélia e seu conseqüente aperfeiçoamento individual.

Nessa compreensão, entendemos que a obra apresenta a trajetória de Ofélia, desde a sua adolescência até sua vida adulta, tratando das complexas relações engendradas nesse percurso, bem como das decorrentes conseqüências na formação da sua identidade. Com base em tais características, classificamos a obra sabiniana como um exemplo de *Bildungsroman* feminino, na medida em que o romance se configura como uma possibilidade de afirmação identitária, nesse caso, de gênero, tornando-se um *locus* singular para a reconfiguração e redefinição das identidades femininas.

Nossa afirmação estriba-se em um princípio fundamental da historiografia literária, associador do *Bildungsroman* ao aperfeiçoamento individual. Quando lemos a obra, nosso olhar inevitavelmente recai sobre Ofélia, justamente pelos recursos retóricos empregados pela autora implícita, na sua construção. Diferente das outras personagens, tanto masculinas quanto femininas, Ofélia reveste-se de uma maior complexidade, pois a narrativa direciona seu foco exatamente para o percurso interior da personagem, nas lutas travadas e enfrentamentos para se constituir mulher, num contexto pouco simpático à causa feminina. Ao esquadrihar as razões que a levam a agir deste ou daquele modo, a narradora faz uma análise psicológica de Ofélia, focalizando os dilemas e dramas decorrentes de suas escolhas.

No engendramento da personagem Ofélia, é possível perceber maior aproximação e identificação que a autora *implícita*, via narradora, tem com ela, em detrimento de Angelina que, em princípio, tem um contorno e trajetória em consonância com os princípios morais daquele período e do próprio romance, em alguns trechos expressivos. Esta forma de condução da narrativa acaba por nos aproximar, enquanto leitores atentos, muito mais de Ofélia. Ela não parece ser a protagonista, mas a narradora a elege como tal, implícita, sub-reptícia e palimpsesticamente, envolvendo emocionalmente o leitor com ela.

Assim como Meister, personagem goethiano, o desenvolvimento de Ofélia também deslancha e se potencializa quando ela viaja. Ela vai para a Europa, afastando-se geograficamente da sua terra, onde começou seu processo de aprendizagem pelo erro, quando cede à imposição familiar, casando-se com um mero desconhecido, por quem não nutria nenhuma simpatia, mas que traria vantagens financeiras e possibilidade de ascensão social, principalmente para sua família; também pela decepção, em função de escolhas desacertadas e desastrosas para sua vida.

Ofélia é abandonada pelo marido e por seus pais. A sociedade, como um todo, recrimina-a, julga sua opção posterior de se relacionar com alguém sem respaldo legal, de

infringir as normas sociais, religiosas e legais daquele tempo. Mas ela enfrenta tudo isso e, entre decisões acertadas e/ou equivocadas, vai forjando sua aprendizagem, reconfigurando sua identidade feminina. Nesse itinerário, ela estuda, aprende e se refina socialmente.

O inglês é determinante para o *Bildung* de Ofélia. Ele a ajuda a romper com um passado de inadaptação social e assume, temporariamente, a função de mentor. Ele não só oportuniza a sua ida para a Europa, como também incentiva seu aprimoramento intelectual, elevando-a, assim, a outro patamar. Ela alcança um estágio mais avançado do seu *Bildung*, que lhe permite, após a morte do inglês, tomar a difícil decisão de retornar ao Brasil, com o firme propósito de gerir sua vida, “não consentindo que ninguém lhe faltasse ao respeito” (SABINO [1898] 1999, p. 113).

Ofélia suplanta Antonieta. Astuciosamente, passa a transitar pelo mundo hegemonicamente masculino sem se deixar subjugar. Posiciona-se, assume-se mulher culta, íntegra e instigante. Hermano, mesmo contra a vontade de se envolver afetivamente, de amar outra mulher, já que tinha sofrido uma grande decepção amorosa na Europa, vê-se completamente envolvido por Ofélia. Ele lamenta por isso:

Mau grado seu, prendera-se àquela mulher [...] conhecendo-lhe a alma, sabia ser apenas um mártir do infortúnio.

Ao lado daquela excêntrica incompreensível, espírito lúcido, com talento de sobra para se não deixar humilhar, mas que o tinha fascinado pela sua bondade, pela sedução da sua simpatia, do seu sorriso de fada, dos seus gestos, sentia que esquecia o mundo, a sociedade, e, se tanto fosse preciso, as próprias opiniões, por amor a ela (SABINO [1898] 1999, p. 150).

Ofélia também “amava Hermano com frenesi”. Mas uma sombra começa a rondar esta relação. Tendo como palco o teatro, onde se apresenta uma cantora de renome, Ofélia vê a Hermano e Angelina juntos, percebendo, entre ambos, uma afeição especial. Ofélia, segundo a narradora, “não temia madame Alencastro, mas sim Angelina, loura, singela e etérea como uma visão Walkiriana; dela, sem dúvida” (SABINO [1898] 1999, p. 214).

Esse pressentimento começa a tomar forma e fazer jus ao que prevê Ofélia. Hermano passa a ser pressionado pela sociedade local a contrair matrimônio com Angelina. Arguido pelo comendador Rebouças sobre esta possibilidade, Hermano hesita e, tentando se esquivar, questiona-o: “— E se eu tivesse dado o coração, como poderia casar-me?” O comendador, de pronto, rebate: “— Ora!... o coração!... mas onde ficam as conveniências?... Antigamente bem sabe como se casavam as moças, sendo todas venturosas”. Rebouças não se dá por vencido e responde: “Serão, como tudo o mais, sujeitas às leis sociais”. Hermano contra-argumenta, fazendo uma previsão para uma relação pautada apenas em convenções sociais:

[...] Para efetuar esse consórcio, a consciência me convenceria que o casamento sem amor, sem paz, sem fidelidade, sem dedicação, é o suicídio da vida, é a morte moral, que lentamente acabrunha o espírito, inutilizando-o para as grandes crises da vida (SABINO [1898] 1999, p. 244-245).

Um discurso vigoroso, mas vazio de intenções. Ofélia descobre o malogro do seu relacionamento quando ouve, sem querer, duas mulheres falarem entre si sobre o casamento de Hermano com Angelina. Sobre Ofélia, elas dão o seguinte veredito: “[...] esta gente [Ofélia] do que vale? Em casando, [Hermano] manda-a andar. Estupefata, Ofélia medita: “a vida inteira de um homem não vale, as mais das vezes, uma única hora sequer de dedicação da mais comum das mulheres” (SABINO [1898] 1999, p. 252-253). Ela se indaga:

Continuaria a amá-lo? O seu amor próprio proibia-a.  
Perdoaria a falta, caso voltasse penitente?  
Oh!... não!... o coração é muito cioso do seu melindre, e nada mais inflama a mulher culta do que um juramento falsificado.  
Abaixar-se-ia perante si própria?  
Ainda não!... porque a mulher quando ama é escrava, quando despreza é senhora  
(SABINO [1898] 1999, p. 264) (grifo nosso).

Imbuída do propósito de não se tornar escrava dos seus sentimentos, Ofélia sequer responde às cartas enviadas por Hermano. O discurso é invertido: enquanto a narradora explicita a determinação de Ofélia em não se tornar escrava, mas assumir seu papel de senhora dos sentimentos, Hermano é retratado como uma personagem fraca, que se sujeita facilmente às pressões sociais. Já noivo, não consegue esquecer Ofélia, manda-lhe cartas, as quais eram devolvidas por ela. A narradora, então, admira-se: “Como ele se humilhava! O homem que ama não se domina, torna-se cego, nem se submete a intervenções alheias, embora o seu amor o torne desgraçado” (SABINO [1898] 1999, p. 264).

Diferente da Antonieta do passado, Ofélia se supera. Inquirida por Hermano se sentia saudades do passado, ela o repele, alegando: “O meu passado morreu”. Ante tal assertiva, ele dá vazão a um turbilhão de emoções, implorando-lhe perdão: “— Perdoe-me [...]. Não posso viver sem a senhora. Eu bem sei que fui culpado, que sou um réu, mas ainda estamos em tempo... Que me importa a sociedade, desde que ela não dá paz à minha consciência [...]?(SABINO [1898] 1999, p. 273). Ela vaticina: “— Nunca!... siga o seu destino que eu seguirei o meu” (SABINO [1898] 1999, p. 264).

No diálogo final, entre Hermano e Ofélia, o leitor consegue apreender uma inversão de papéis sociais, previamente desenhados para aquele contexto, e tão bem presentificados em obras literárias oitocentistas: enquanto ele demonstra fragilidade, implora perdão, submete-se,

alega não viver sem o seu amor; ela, distanciando-se dos estereótipos para o feminino, demonstra altivez, não cede aos ditames do coração, racionaliza a relação, pondera os fatos e, mesmo grávida dele, diz-lhe um sonoro não, prometendo a si mesma: “Nunca mais!... nunca mais o verei!... Dai-me coragem, meu Deus, em nome do meu filho!...”. A narradora a avalia: “Ela era um espírito nobre; provou-o desde que se viu abandonada e sem recursos [...]” (SABINO [1898] 1999, p. 277), numa referência à superação do seu estágio inicial.

Ofélia dá a última palavra, o veredito final para sua relação com Hermano. Escreve-lhe uma carta, comunicando-lhe sua gravidez, deliberação em partir e sua opção em não dar oficialmente um pai à criança. Sobre o amor de ambos, ela diz estar “morto pelas conveniências sociais”. Ratifica sua dor, porém, acresce: “O meu coração, meu amigo, está doente, muito doente mesmo, por que magoá-lo mais? Não me amaldiçoe: adeus. O nosso passado jaz sepulto nas conveniências do futuro” (SABINO [1898] 1999, p. 278-279)

Depois do envio da carta, Ofélia leiloa seus móveis, contrata um procurador para gerir seus negócios e planeja suas ações: primeiro, viajar muito para reorganizar suas emoções; depois, fixar residência na Suíça, onde criará seu filho. A narrativa se centra no turbilhão de emoções que assalta o coração de Ofélia, bem como sua suplantação pelos brios da Razão. Num discurso metaficcional, a narradora associa a decisão tomada por Ofélia aos pressupostos basilares do Realismo. Romance falando de romance, a narrativa rechaça o pieguismo, destaca uma “geração dos fortes, de sanguíneos”, tal qual seria Ofélia, naquele momento crucial de sua vida: “ela conseguiria ser forte, sanguínea e ativa [...]. Pensava a cabeça, masculinizava-se a vontade” (SABINO [1898] 1999, p. 284).

Hermano e Angelina seguem o padrão. Conformam-se ao destino esperado para eles, casando-se. Ela abriu mão do seu amor próprio, casando-se com um homem, mesmo sabendo do seu amor por outra. Com isso, eles se amoldam ao papel que a sociedade burguesa espera deles: um matrimônio entre pessoas pertencentes ao mesmo grupo social, um final previsível e bastante difundido em várias obras literárias: a mocinha virgem e pura casa-se com o mocinho branco, rico e culto. Ela, feliz por não permanecer na condição pouco satisfatória de solteira. Ele, para cumprir os ditames sociais e prosseguir uma tradição recomendada e aplaudida pelas convenções da época.

Por sua vez, Ofélia alcança novo patamar na sua formação. Mais uma vez, ela empreende uma viagem não só em termos geográficos, mas, principalmente, em busca de si, de sua integração pessoal. Numa recusa à passividade, ela transita por diferentes situações e conflitos, reagindo de modo diferenciado aos fatos, passando por uma série de transformações de cunho emocional, psicológico e de caráter.

Dos ritos de passagem enfrentados por Ofélia, aprendizagens e decorrente maturidade são consequências inevitáveis para seu *Bildung*. Por isso, ela acaba por representar diferentes papéis sociais, quebrando vínculos sociais estruturantes de uma relação desigual entre homens e mulheres, já que toda essa experiência amplia sua visão do mundo e a faz ter uma outra percepção do feminino.

Romper e recomeçar. São as palavras de ordem da sua história. Mesmo com a possibilidade de ter Hermano de volta, ela consegue identificar a necessidade de autoafirmação. Enquanto Antonieta, ela adoesceu submissa, dizendo sempre *sim* para seus pais, marido e sociedade. Caminho refeito, entre erros e acertos, ela caminha em direção ao seu aperfeiçoamento, ao seu *Bildung*.

Nos vários estágios da vida de Ofélia, é possível ao leitor captar a busca da personagem por uma afirmação identitária, escolhendo um rumo diferente daquele previsto para a mulher: por livre escolha, ela rejeita a posição de ser frágil, fundamentada nos apelos emocionais, conforme preconizavam teorias da época. Opta por um final que, visto sob a ótica patriarcal, seria classificado como incompleto e incerto, ou até mesmo fracassado. Mas a narrativa, por si só, desmascara essa possibilidade, pois Ofélia se torna dona de si, sobrepõe-se aos próprios sentimentos, racionalizando a necessidade de se autorrealizar, independentemente de sua condição civil e de estar, ou não, sob a tutela masculina.

Esse transitar da personagem por diferentes estágios é marcado simbolicamente pelas viagens que ela faz. Primeiro, ela parte acompanhada pelo inglês, intermediador da sua passagem para outra esfera social, afetiva e intelectual. Finalmente, viaja sozinha, desta vez por conta e risco próprios, não mais aquela mocinha ingênua, imatura e manipulável, que se casou por imposição familiar, mas uma mulher forte e determinada. Morto o seu mentor, Ofélia toma a difícil decisão do retorno. Todavia, age deliberadamente em função de sua emancipação, para tanto, tomando atitudes bem transgressoras.

Como mais um exemplo do *Bildungsroman* feminino, o conflito entre duas opções de vida inquieta a Ofélia. Ela poderia se conformar, aquietando-se em seu canto, aceitando ficar com Hermano, ou então rebelar-se contra os ditames sociais, sair da zona de aparente conforto, optando pela conquista da sua independência. Esta segunda alternativa guia a personagem e ela decide romper a relação com Hermano, indo para a Europa. O corte é profundo e em todos os âmbitos: vende bens, desfaz-se do espaço conquistado, rompe laços feitos à custa de estratégias perspicazes para se estabelecer como uma mulher respeitada e íntegra, numa sociedade profundamente machista.

Em relação ao desfecho da narrativa, diferente do *Bildungsroman* tradicional, em que há a integração social da personagem central, com Ofélia, apreendemos um *Bildungsroman* feminino fortemente desarraigado, pois ela alcança sua coerência pessoal justamente por não aceitar se integrar naquela sociedade. Por sua vez, Hermano faz um itinerário inverso: integra-se socialmente, casando-se em conformidade com o esperado pelo seu grupo social, mesmo em detrimento da integração do seu Eu.

Ofélia sai dessa zona de conforto. Numa atitude bastante racional, não permite que as emoções e sentimentos determinem sua trajetória. Suas ações desencadeiam uma ruptura quanto às expectativas de uma leitora previsível. Mas, concomitantemente, fazem-no perceber como a personagem lucidamente abre outras trilhas, permitindo à leitora compreender que o casamento e o amor não são as únicas alternativas para a realização pessoal feminina.

Essa é a rota alternativa seguida por Ofélia: ela busca se emancipar, coloca-se em pé de igualdade com o homem e angaria respeito, nesse trato com o mundo masculino. Esses elementos nos permitem classificar a obra como um romance de aprendizagem, na medida em que, não só ela aprende a se constituir mulher, mas intrinsecamente colabora para oportunizar, principalmente às leitoras daquele século, a familiarização com esses temas tão caros para o feminino.

Por conseguinte, a obra passa a ter, também, um caráter didático, se considerarmos o *Bildungsroman* como a expressão literária tradutora de um novo ideal educacional, conforme posição assumida por Jost (1969). Na nossa concepção, muito mais expressa no *Bildungsroman* feminino, se considerarmos que, ainda naquele século, as mulheres tinham pouca oportunidade de educação e de leitura, como é perceptível na criação de Angelina. Seu pai, apesar de erudito, privou-a do saber intelectual e da leitura de obras literárias por ele consideradas *perigosas*.

No primeiro capítulo dedicado a Ofélia, ela não passa de uma menina tímida, casta, pudica e indecisa que, “semelhante a uma sombra”, é conduzida “pelo braço do marido” (SABINO, [1898] 1999, p. 100). Na sequência, ela sofre por suas avaliações equivocadas, corrigidas ao longo do tempo. Nos capítulos finais sobre ela, especialmente na sua última aparição, a leitora se depara com uma mulher “forte, sanguínea e ativa, boa, enérgica e virtuosa [...], culta [...], fidalga na dor e modesta na ventura”, capaz de tomar decisões difíceis, sem se deixar levar pela emoção (SABINO, [1898] 1999, p. 284). Com Ofélia, a narrativa consegue fugir do cerco positivista à mulher, apregoada, por esse ideário, como ser caracterizado pela fragilidade, pureza e sem muito apego ao intelectualismo, com uma função social ideologicamente circunscrita ao seu lar.

Alguns episódios externos (desventuras num casamento por imposição, separação, perda do filho, abandono familiar, relacionamento pós-separação com o inglês, reviravolta a partir de seu deslocamento geográfico e aperfeiçoamento intelectual, social e cultural etc.) têm um impacto significativo sobre Ofélia, que se reflete em várias esferas da sua vida.

Nesse liame, com Ofélia, a narrativa sinaliza, principalmente para a leitora, que o casamento não é a única possibilidade para a realização pessoal. Num contraponto, o curso seguido por Angelina e Matilde corroboram isso: casam-se, mas não são felizes.

O leitor consegue captar essas mudanças de cunho psicológico, emocional, afetivo e também de caráter, na vida de Ofélia. O foco se fixa no seu *Bildung*, e ela se relaciona com o mundo externo, num movimento centrípeto, atuante de fora para dentro. Consequentemente, também são observáveis modificações no sentido inverso, de dentro para fora, pois tais episódios provocam alterações na sua percepção do mundo.

A transmutação do seu modo de ver os eventos externos e de se perceber no mundo favorece o seu amadurecimento. Nessa perspectiva, paulatinamente, ela aprende a ser mulher. Não no sentido antes assimilado, decorrente de construções socialmente firmadas para o feminino, restritas à formação para o casamento e maternidade, no acolhimento de um papel predeterminado pela sociedade, que a segregou no interior do lar, sob a tutela masculina, primeiro do pai, depois do marido. Pelo contrário, sua formação passa a decorrer muito mais da experimentação pessoal e intransferível, do mundo circundante, de suas escolhas, de seus equívocos e dos seus acertos.

Na perspectiva do *Bildungsroman*, **Lutas do coração** oportuniza diferentes vieses de leitura. Durante sua incursão na obra, é possível ao leitor conviver com personagens femininas de diferentes texturas, conforme já discutido. Como ressalta Cristina Ferreira Pinto (1990), o romance de autoria feminina permite-nos enxergar mais de um posicionamento da mulher ante as regras comportamentais e o modelo feminino preconizado e imposto hierarquicamente pela família, igreja e outras esferas sociais.

A partir deste entendimento, Pinto (1990) sinaliza a viabilidade de uma leitura *palimpsestica*. Logo, oportunizará ao leitor mais atento captar essas mensagens subliminares, subjacentes, escondidas sutilmente nas entrelinhas de um texto que, aparentemente, traz um enredo em conformidade com o padrão feminino da época.

**Lutas do coração** oferece essa dupla entrada, principalmente quanto ao protagonismo da obra. O leitor menos atento, ou desavisado, enxergará Hermano e Angelina como as personagens principais, cujo objetivo se concretiza conforme o esperado, já que a narrativa, embrionariamente, fomenta, no leitor, a expectativa de um casamento entre o rapaz e a

mocinha inocente e pura, algo que, de fato, acontece: o enlace entre os dois fecha o ciclo, as antagonistas são descartadas (uma, pela morte; a outra, pelo afastamento). Essa, inclusive, foi a leitura feita por Alberto Pimentel, crítico e prefaciador da primeira edição da obra, quando associa a morte de Matilde e a ida de Ofélia para o exterior como meios necessários para Angelina conquistar a felicidade, mediante o casamento e sua inserção na vida doméstica.

O desfecho da obra traz o casamento de Angelina e Hermano. Ela aceita casar-se, mesmo sabendo que ele nutre amor e paixão por Ofélia. No afã de despertar a atenção e amor de Hermano, Angelina, após o sim, procura executar todos os conselhos maternos, tornando-se uma esposa ideal, que tudo faz para despertar a atenção e o amor do marido, inclusive comportando-se servil e docemente, pois entende que cabe “ao homem, a força orgânica, a espada da luta, o campo da batalha, a batalha da ciência; a mulher, na sua missão redentora, só em uma arma única — o coração, que a guia com a virtude através das lutas da humanidade!” (SABINO, [1898] 1999, p. 335). Ainda assim, explicita sua dúvida quanto o alcance do seu alvo, que é ser amada por Hermano.

O final melancólico do casal, comportando-se conforme as regras sociais oitocentistas preconizavam, deixa, nas entrelinhas do texto, uma mensagem subliminar para o público leitor, outra vertente de leitura, com Ofélia no centro da narrativa, como uma protagonista em *palimpsesto*. Para tanto, a autora *implícita*, mediante o emprego de estratégias retóricas, subverte a ordem da narrativa e evidencia que a ruptura de Ofélia com os padrões sociais vigentes concorre para a preservação da sua individualidade e autonomia.

A obra traz algumas lacunas, principalmente em relação ao processo de formação de Ofélia, quando se desloca para a Europa. O leitor tem poucas pistas do que ocorre com Ofélia nessa fase. Alguns vazios o inquietam: com quem a personagem contracenava, de quais grupos sociais ela participa, quem, além de Hardington, colaborou para alargar sua visão de mundo são algumas indagações que incomodam ao leitor. Talvez, como alega Umberto Eco (1994), a narradora silenciou justamente para, intencionalmente, deixar brechas para a imaginação do leitor. Aí, justamente nesses vazios, a autora *implícita* quis deixar livres os leitores, para conjecturarem o que terá acontecido. Como defende Percy Lubbock (1976),

[...] o leitor de um romance — refiro-me ao leitor crítico — é também romancista; é o fazedor de um livro que poderá agradar ou não a seu gosto quando estiver pronto, mas um livro pelo qual terá de assumir sua quota de responsabilidade. O autor faz a sua parte, mas não pode ter a certeza de que o crítico se assenhoreará de sua obra. O leitor, portanto, precisa transformar-se em romancista, jamais supondo que a criação do livro seja tarefa exclusiva do autor (LUBBOCK, 1976, p. 20).

Afinal, como diz Umberto Eco (1994), o leitor é um elemento primordial, não só do ato, em si, de contar uma história, mas também da própria história. Mesmo com essas brechas a serem preenchidas, o primordial é que o leitor se dá conta da fuga de Ofélia do cerco de uma vida limitada, restrita a uma relação conjugal desigual, inclusive em relação aos sentimentos, o que a reduziria à passividade e conformismo. Ela não se integra socialmente, mas, em contrapartida, alcança sua integração pessoal. Seu ciclo não se fecha, há uma incógnita, em relação ao seu futuro, contudo, algo é certo: ela se torna senhora de si, seu destino lhe pertence e sua trajetória e escolhas comportamentais podem também formar leitoras, não só daquele século, mas atuais, já que a luta pela emancipação feminina ainda é contemporânea.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lugar de trapaça é o antiquário que mistura o verdadeiro e o falso, é o pé, lugar da recusa da castração, e o texto, lugar da realização do desejo, escritura, sempre preenchendo páginas brancas e espaços vazios. Tudo isso vai causar a dificuldade de ler e interpretar, pois os signos são como hieróglifos que têm de ser traduzidos e, a vida, tal qual os papéis do narrador, é incompleta, não se cumpre conforme nossos desígnios e não deixa seus enigmas serem completamente desvendados. Assim também é o texto, que não se esgota, é incompleto, sem solução definitiva, nada o resolvendo de forma cabal, conforme o desejo do presente texto, que, no entanto, restringe-se a ser substituído e acaba por se revelar fetiche. Inaugurador de novas ficções e ensaios, entretanto, pretende que de seus restos, resíduos e vazios se criem novos saberes (BRANDÃO, 2006, p. 25).

Nos capítulos apresentados, discorremos sobre Inês Sabino, escritora baiana que tem sua produção literária situada no último quartel do século XIX. Versátil, ela publica poemas, contos, romances, biografias e textos memorialísticos. Também transita pelo mundo editorial, com uma vasta produção em jornais e revistas oitocentistas, nos quais parte em defesa do feminino.

Nesse estudo, defendemos que Inês Sabino ocupa uma posição de *ex-cêntrica*, na medida em que sua produção literária se situa fora do grande centro literário hegemônico e, ainda que membro de uma elite intelectual, ela escreve uma literatura de margem, num lugar singularizado por conta das relações hierarquizadas de gênero que tipificam aquele século. Não só escreve, mas principalmente há, por parte da autora, a assunção de um discurso polêmico, na medida em que o literário acaba por se tornar uma arena, na qual a luta travada se volta para a emancipação feminina e a inclusão da mulher nas instâncias de poder.

De modo geral, podemos perceber que a contística sabiniana apresenta textos entretecidos por um tom reflexivo e *metatextual*, tendo em vista que estabelecem um diálogo com textos introdutórios e/ou com outros intercalados no corpo das narrativas. Eles apresentam, como elo, a temática abordada que, em geral, centra-se numa perspectiva feminista, pois a autora se apropria desse gênero literário para propalar seu discurso em favor da mulher, trazendo narradores e personagens femininas que fogem do padrão estabelecido para aquele século.

O uso dessas *metatextualidades* podem ser também pistas da retórica, afinal, quando o narrador escolhe esse modo de contar e de defender seus pontos de vista, está também deixando pistas de sua opção retórica!

Os enredos desses contos, chamados, pela autora *implícita*, de “quase chãos”, abordam acontecimentos, em sua maioria, protagonizados por personagens femininas e suas histórias de vida. Em geral, as narrativas tratam de fatos do cotidiano oitocentista, tematizando a experiência feminina no lar e nos diversos âmbitos sociais. Concomitantemente, permitem, ao leitor, visualizar o contexto controverso, de um país buscando a consolidação de sua recém-autonomia social, econômica, política e cultural.

Quanto ao estilo, observamos que a narrativa, em alguns momentos, deixa transparecer um pouco da imaturidade literária da autora. Alguns dos contos são apresentados num tom meio ingênuo, melancólico e confessional, aproximando-se mais de um relato de memória. Em outros, esse narrar já mostra certo amadurecimento, tanto linguística quanto intelectual, propondo reflexões sobre questões existenciais, políticas e sociais, enfocando, também, temáticas caras e inovadoras para o público feminino oitocentista.

Ressalvada a imaturidade de estilo, assinalada na análise, a contística sabiniana coopera significativamente para fixar imagens do cotidiano, reveladoras do perfil feminino; apresenta um olhar diferenciado para as questões que envolvem a mulher, em um século marcado, tanto por um patriarcalismo acentuado, quanto pelas primeiras tentativas de ruptura com papéis sociais predeterminados e desiguais. Essa tematização de questões emancipatórias femininas não deixa de ser uma marca ideológica da autora *implícita*.

Configura-se, desta forma, numa fase de transição refletida no mundo das letras que, por sua vez, devolve ao público uma imagem diferenciada da mulher, mostrando, aos leitores, novas possibilidades e caminhos.

A análise evidencia a presença de uma linguagem mais próxima do Realismo, em alguns momentos, ao gosto naturalista, principalmente quando trata das personagens de menor prestígio social. Mas também traz resquícios da forma romântica de se expressar, algo bem comum em meados e final do século XIX, por se tratar de um momento de transição, que se revela também na linguagem. Dos últimos contos para o romance, é perceptível um enredo mais consistente, personagens mais complexas e dinâmicas, o emprego de uma linguagem mais madura e mais bem realizada. A soma desses elementos coopera para propiciar reflexões sobre a emancipação da mulher.

Mesmo incipientemente, alguns contos abordam questões político-sociais, como o pós-abolicionismo e o recente movimento republicano instalado no país, exibindo tensões e contradições que assinalam o período retratado, algo que é retomado no romance, porém, de modo mais abrangente e reflexivo.

É também perceptível uma representação feminina que foge da homogeneização, pondo em cena diferentes tipos de mulher. As narrativas contrapõem algumas bem próximas do modelo romântico, outras mais engajadas, versáteis e audaciosas, explorando nuances que sinalizam outras probabilidades para o feminino. Em alguns poucos contos é identificável a representação de protagonistas planas, enredos frágeis, denunciando que sua elaboração se deu mais em função da tematização da condição feminina. Mesmo com esses problemas resultantes da imaturidade de estilo, esses textos conseguem provocar inquietações no leitor, em relação à condição feminina naquele século.

A perspectiva social das duas obras é feminina, branca e elitista. Mesmo quando se trata de personagens proletárias, a narração é feita por alguém de prestígio social, cuja enunciação, em alguns trechos, é preconceituosa e denuncia um olhar enviesado para os grupos subalternos representados.

Concernente à estrutura, os contos trazem um modelo pouco usual. Quase todos são subdivididos em partes, marcadas graficamente por algarismos romanos e separadas por espaços em branco, numa ruptura do modelo canônico. De certo modo, isso provoca estranhamento no leitor, mas pode, sim, ser uma opção retórica intencional, no intuito de despertar-lhe a atenção, assim como ocorre quando há o emprego dos recursos retóricos da *metatextualidade*, da *metaficção* e do diálogo com o leitor.

Há a inserção de um discurso *metatextual* que denominamos *intrusos*, por se distanciarem do modelo contístico, mas que se aproximam tematicamente, pois uma linguagem fala de outra, simbioticamente. Nesses textos, que a autora implícita chama de *reflexões*, no prefácio da obra, os narradores dissertam sobre o assunto ventilado no teor do conto, formando o que nomeamos de *teia*, que tenta fisgar o leitor, tornando-se, desse modo, uma linguagem dupla.

Com esse uso *metatextual*, a linearidade da narrativa é desfeita, contribuindo para que a leitora tenha consciência do constructo literário, sendo, também, partícipe da trama. Nessa ruptura da linearidade, ao aceitar esse pacto, a leitora salta para outro plano, firmando-se como cúmplice nessa empreitada ficcional. Esse acordo tácito, estabelecido com a leitora, contribui para que a narrativa se distancie daquele molde típico do Romantismo e do fechamento narrativo, mas, ao mesmo tempo, torna-se um defeito, um vício, quando esse uso se torna abusivo ou claramente isolado do fato narrado, como ocorre em alguns momentos dessas narrativas, principalmente nos contos, por se tornar artificial.

Em alguns desses contos, observamos a ocorrência de dois tipos de dialogia: *horizontal*, quando se dá o diálogo entre a narradora e seu *leitor ideal* ou, conforme conceitua Umberto

Eco, *leitor modelo*; e *vertical*, quando essas reflexões interagem tematicamente com a narrativa. Entendemos, pois, que esse recurso, empregado por Inês Sabino, aponta, para a narrativa, um caminho de mão dupla, com atalhos que se entrecruzam em um texto uno (um conto), entretanto, de forma híbrida, numa superposição de dois textos, apesar de terem, em tese, moldes distintos.

Dos contos à prosa romanesca, alguns recursos retóricos atravessam a prosa sabiniana, criando um fio condutor entre essas narrativas: em sua maioria, narradores *fidedignos* atuam em conformidade com o pacto estabelecido entre autor *implícito* e leitor. Numa trama, por nós denominada *intrincada*, narradores tentam enredar os leitores, criando intimidade entre eles.

Dialogicamente, alguns narradores revelam-se *conscientes de si próprios*, atraem o leitor para o centro de uma narrativa que não se fecha em si mesma, mas se deixa desnudar: leitura enquanto produto e processo, faces de uma só moeda que, metaficcionalmente, une contos e romance, rasurando os limites existentes entre as entidades ficcionais.

Eis uma narrativa que enxergamos como *narcísica*, pois nada mais é que “uma linguagem falando de outra, como um espelho”. Como diz Genette, “em si mesmo, o reflexo é um tema equívoco: o reflexo é um duplo, isto é, ao mesmo tempo um *outro* e um *mesmo*” (GENETTE, 1972, p. 24). Uma linguagem falando de outra, porém, tecida com outro tipo de linha, o que provoca estranhamento e inquietude no leitor.

Defendemos que o texto sabiniano atravessa fronteiras que tentam aprisionar a tessitura narrativa. Sabino forja o seu escrever a partir da inserção desses elementos que enriquecem sua trilha literária, enquanto escritora *ex-cêntrica*, que rompe as barreiras impostas à escritura feminina e ousa transitar pelos estreitos caminhos literários do século XIX, ironizando o lugar de centro da crítica literária da época.

Mesmo nessa posição de escritura de margem, em um século contaminado pelas hierarquias em função de gênero, Sabino traz para o palco do seu texto, enquanto espaço de luta, temas tidos como tabus para a mulher, partindo em defesa do direito feminino à vida sociopolítica, educacional e cultural do país. Nessa perspectiva, o leitor acompanha o processo de formação de algumas dessas personagens que, com suas ações, acabam por questionar valores estratificados, instituídos para o feminino. Principalmente, as leitoras vão acompanhando, não só essas vivências, mas também aquilo que vai pela consciência da personagem, elementos que contribuem para direcionar suas ações e experiências, definidoras do seu caráter.

A técnica de narração que Sabino ensaia forja uma escrita diferenciada, que busca fugir de velhos moldes. Seus narradores vão, de personagem em personagem, de protagonista em

protagonista, trilhando e suturando os fios narrativos, que desabrocham numa experiência aqui denominada *de formação*. Passos trôpegos, caminhos vacilantes, até que chegamos ao conto “Angelita”, no qual é possível vislumbrar um molde primário, com alguns elementos embrionários de um *Bildungsroman* feminino, com uma protagonista que experimenta um amor juvenil, debuta no meio social, viaja sob cuidados de uma preceptora e ensaia passos que a levam por outras trilhas, rumo a sua formação.

O estudo indica o percurso seguido por Inês Sabino em direção a uma escrita estilisticamente mais aprimorada que a apresentada nas obras anteriores. Tal perspectiva se confirma no capítulo sexto, “**Lutas do coração**: Um *Bildungsroman* de saias”. Evidenciamos que o romance cria uma tensão permanente no leitor, pois problematiza a representação da mulher, conduzindo-o à reelaboração do casamento imposto e à perplexidade que uma protagonista, em *palimpsesto*, evidencia, quando se vê envolta nessas brumas, artimanhas sociais e familiares, que buscam aprisionar seus desejos, vontades e o livre arbítrio.

Nesse percurso analítico, sinalizamos que a prosa de Inês Sabino apresenta traços caracterizadores do gênero denominado *Bildungsroman* feminino. Mapeamos elementos configuradores desse gênero, na obra de Inês Sabino. Algo que, no nosso entendimento, esboçou-se embrionariamente no último conto do livro **Contos e lapidações**, conforme citamos no capítulo quarto da nossa tese.

O percurso de Ofélia, no nosso entendimento, a verdadeira personagem central do romance, suscita curiosidade naquele leitor mais metucioso, mais atento às pistas deixadas pelo *autor implícito*, via narradora, ao longo dos capítulos. Dentre elas, o número consideravelmente superior de capítulos dedicados a Ofélia, como já registramos. Também merece destaque as lutas interiores enfrentadas pela personagem, ante a necessidade de escolhas: conformar-se com a situação a ela apresentada; ou transgredir, optando por sua independência. De início, a acomodação é visível. Progressivamente, ela engendra formas de driblar os ditames sociais, infringe normas, rompe com a visão interiorizada de superioridade masculina que estrutura a sociedade da época. Logo, reconfigura-se, em termos identitários, sem deixar de preservar sua individualidade.

Enxergamos, na escolha do nome, Ofélia, uma alusão à personagem homônima, de William Shakespeare, na obra **Hamlet**: Príncipe da Dinamarca, uma mulher que enlouquece de amor, por priorizar a emoção, em detrimento da razão, algo que a Ofélia, de **Lutas do coração**, abomina e repudia. Numa atitude bastante racional, esta, ainda que grávida, rompe de vez com Hermano, partindo para a Europa, em busca de novos rumos.

É justamente a partir da história de Ofélia que problematizamos o romance em estudo, configurando-o como um exemplo de *Bildungsroman* feminino, algo que a escritora Sabino começa a delinear desde o último conto do livro **Contos e lapidações**, o qual traz alguns elementos tipificadores desse tipo de narrativa, até chegar ao romance, quando, de fato, a autora consegue demonstrar maior habilidade literária, concretizando um texto de maior qualidade estilística.

As escolhas de Ofélia propiciam uma ruptura com o poder patriarcal, conseqüentemente, ela rejeita a autoridade fálica. Diferente do *Bildungsroman* tradicional, onde há uma integração social, o *Bildung* de Ofélia se concretiza com sua inadequação ao modelo socialmente previsto para a mulher. Em contrapartida, ela perfaz um caminho que a conduz à autorrealização e reconfiguração identitária. Conseqüentemente, ela ratifica sua independência, assumindo uma posição *de ex-cêntrica*, mas senhora de si.

Esses vieses psicológicos e os embates interiores vão sendo percebidos pelos leitores, que acompanham os diferentes rumos e conseqüente formação de consciência das personagens, na busca por sua integração pessoal. Desse modo, forjando esse caminhar, Inês Sabino encontra, no texto literário, um campo fértil para a causa feminista, produzindo uma literatura que deixa de ter uma função apenas estilística para ser, também, subversiva e de formação, na medida em que possibilita ao leitor indagar criticamente a representação feminina, ontem e hoje. Daí a atualidade dessa discussão.

Há muito a se pesquisar na obra desta escritora baiana, que enxergou no seu dizer as múltiplas possibilidades de inserir o feminino em um contexto tão androcêntrico. Para tanto, faz-se necessário a localização e a reedição de obras, como **Alma de artista** que, apesar dos esforços, não conseguimos encontrar, a reedição de **Contos e lapidações** (já sinalizada pela Editora Mulheres, conforme a professora Zahidé Muzart), bem como outras ações que visibilizem ainda mais a produção literária de Inês Sabino, uma *ex-cêntrica* oitocentista que cooperou, com sua produção jornalística e literária, para o repensar das representações sobre a mulher, bem como a revisão das bases que ainda firmam a sua condição de subalternidade.

Inês Sabino ousou inscrever, registrar e divulgar outras formas de se traduzir a experiência feminina, instaurando o polêmico e exercendo sua capacidade de discordância, em relação aos parâmetros oitocentistas para a mulher, a mulher escritora e, finalmente, a mulher escritora que publicou sua obra. Logo, embora *apagado* historicamente, o texto sabiniano, em sua contemporaneidade, deve ter, ao circular e assim ser lido, influenciado no processo de amadurecimento social da mulher – neste caso, mulher-leitora-brasileira,

processo que só agora, em outro momento, somos capazes de recuperar, analisar e interpretar, valorando-o.

Parafrazeando Umberto Eco (1994, p. 14), enquanto leitores, fizemos nossa escolha, no *bosque* da prosa sabiniana. Longe de nós pretender apontá-la como único atalho possível, pois, como vaticina Percy Lubbock (1976),

[...] o livro desaparece quando lhe pomos as mãos. Todas as palavras que dizemos sobre ele, cada frase que usei [usamos], [...] nestas páginas, são vagas, aproximadas, pouco mais ou menos, da verdade; não podemos atingir exatamente o alvo; ou, quando o conseguimos, não podemos ter certeza de havê-lo conseguido (Lubbock, 1976, p. 167-168).

Assim, numa alusão à epígrafe, reiteramos que esta pesquisa não se esgota em si; é feita de lacunas e incompletudes. Não se pretende encapsulada em verdades definitivas, até porque a complexidade em torno da literatura de autoria feminina, ainda pouco estudada, demanda novos olhares e pesquisas que cooperem para redimensioná-la, nos estreitos corredores da historiografia literária. O desafio está posto! Inclusive para se pensar na proposição de uma historiografia literária que seja mais inclusiva.

## REFERÊNCIAS

### LIVROS

### CONTEXTO HISTÓRICO

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil – 1900**. Rio de Janeiro: José Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2005.

FRAGA FILHO, Walter. **Encruzilhadas da Liberdade**: Histórias de escravos e libertos na Bahia (1870-1910). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: Sua história. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

LEITE, Dante Moreira. **O amor romântico e outros temas**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O cotidiano da República**. Porto Alegre: EDUFRGS, 1992.

RENAULT, Delso. **A vida brasileira no final do século XIX**: A visão sociocultural e política de 1890 a 1901. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL-Instituto Nacional do Livro, 1987.

### GÊNERO/ IDENTIDADE

ALVES, Ívia. “Suaves, mas resistentes”. In: CUNHA, Helena Parente (org.). **Desafiando o cânone**: Ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Vol. 2.

ALVES, Lizir Arcanjo. **Mulheres escritoras na Bahia: As poetisas – 1822-1918**. Salvador: Étera, 1999.

BASSANEZI, Carla; PEDRO, Joana Maria Pedro (orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. **Mulheres de ontem?**: Rio de Janeiro, século XIX. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra**: A personagem feminina na literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CORTÊS, Iáris Ramalho. “A trilha legislativa da mulher”. In: BASSANEZI, Carla; PEDRO, Joana Maria Pedro (orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 260-285.

CUNHA, Helena Parente (org.). **Desafiando o cânone**: Ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Vol. 2.

FIRESTONE, Shulamith. **A dialética do sexo**: Um manifesto da revolução feminista. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976.

HAHNER, June E. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas** (1850-1937). São Paulo: Brasiliense, 1981.

\_\_\_\_\_. **Emancipação do sexo feminino**: A luta pelos direitos da mulher no Brasil. 1850-1940. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

\_\_\_\_\_.”Mulheres de elite: Honra e distinção das famílias”. In: BASSANEZI, Carla; PEDRO, Joana Maria Pedro (orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 43-64.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses**: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_; ARAÚJO, Lúcia Nascimento. **Ensaístas brasileiras**: Mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

KOTHE, Flávio. **O cânone colonial**. Brasília, UNB, 1997.

LAGE, Lana; NADER, Maria Beatriz. “Da legitimação à condenação social”. In: BASSANEZI, Carla; PEDRO, Joana Maria Pedro (orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 286-312.

LYPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher**: Permanência e revolução do feminismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MILL, John Stuart. **A sujeição das mulheres**. São Paulo: Escala, [1869]2006.

MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: Antologia. Florianópolis; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino**: Quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PRADO, Maria Lígia; FRANCO, Stella Scatena. “Participação feminina no debate público brasileiro”. In: BASSANEZI, Carla; PEDRO, Joana Maria Pedro (orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 194-217.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos**: A mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SCHWANTES, Cíntia. **Interferindo no cânone**: A questão do *Bildungsroman* feminino com elementos góticos. 1997. 298f. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

SHOWALTER, Elaine; WOFFORD, Susanne Lindgren. **Representing Ophelia**: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism. Macmillan, 1994.

VIEIRA, Marly Jean. “Memórias de marta, de Júlia Lopes de Almeida: Um exemplo de bildungsroman feminino no século XIX”. In: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira (orgs.). **Entre o estético e o político**: A mulher nas literaturas clássicas e vernáculas. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2006.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Disponível em: <http://brasil.indymedia.org/media/2007/11//402799.pdf>. Acesso em: 20 de outubro de 2010.

XAVIER, Elódia. “Para além do cânone”. In: RAMALHO, Christina (org.). **Literatura e feminismo: Propostas teóricas e reflexões**. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

## **TEORIA LITERÁRIA/ HISTÓRIA DA LITERATURA**

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1983.

ARARIPE JÚNIOR, T. de A. **Obra crítica de Araripe Júnior**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; Brasília: MEC, 1958: I; 1960: II.

BAHIA. **Dicionário de autores baianos**. Salvador: Governo do Estado. Secretaria de Cultura e Turismo, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

\_\_\_\_\_. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007. Disponível em: <[http://moodle.stoa.usp.br/file.php/1473/Roland\\_Barthes\\_-\\_Crítica\\_e\\_Verd.pdf](http://moodle.stoa.usp.br/file.php/1473/Roland_Barthes_-_Crítica_e_Verd.pdf)>. Acesso em: 20 de março de 2012.

BLAKE, Augusto Victorino Alves. **Diccionario bibliographico brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1895.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2002.

CAIRO, Luiz Roberto. **O salto por cima da própria sombra: O discurso crítico de Araripe Junior: Uma leitura**. São Paulo: Annablume, 1996.

CALMON, Pedro. **História da literatura bahiana**. Indústria Gráfica José Magalhães, Rio de Janeiro: 1947.

CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2004.

\_\_\_\_\_. **Dialética da malandragem**. Disponível em:  
<http://www.wagnerleamos.com.br/dialeticadamalandragem.pdf>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2013.

\_\_\_\_\_. CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1991.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e o senso comum**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

COUTINHO, Afrânio. **Conceito de literatura brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1981.

\_\_\_\_\_. **Introdução à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

\_\_\_\_\_. **Enciclopédia de literatura brasileira**. São Paulo/Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ECO, Umberto. **Seis passos pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FORSTER, **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1969.

GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. “Fronteiras da narrativa”. In: BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa: Pesquisas semiológicas**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

\_\_\_\_\_. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1976.

\_\_\_\_\_. **Palimpsestes**: La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Disponível em: <<<http://pt.scribd.com/doc/106104510/Palimpsestos1-ivro>>>. Acesso em: 20 de setembro de 2012.

HOHLFELDT, Antônio Carlos; MUNARI, Ana Cláudia. “Viagens na minha terra: Perfeita adequação entre código e canal para uma boa comunicação”. **Navegações**, v. 6, n. 2, p. 144-145, jul./dez. 2013.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative**: The metafictional paradox. New York e London: Methuen, 1984.

\_\_\_\_\_. **Poética do pós-modernismo**: História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOST, François. “La tradition du *Bildungsroman*”. *Comparative Literature*. University of Oregon, number 2, spring 1969, p. 97-115.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2000.

LEONEL, Maria Célia. **Guimarães Rosa**: Magma e gênese da obra. São Paulo: Unesp, 2000.

LOBO, Luíza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976.

MAAS, Wilma Patrícia. **O cânone mínimo**: O *Bildungsroman* na história da literatura. São Paulo: UNESP, 2000.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2005.

\_\_\_\_\_. **Romantismo-Realismo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

MONTENEGRO, Olívio. **O romance brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, coleção Documentos Brasileiros, 1953.

PEREIRA, Lúcia Miguel. “Três romancistas regionalistas: Franklin Távora, Tauny e Domingos Olímpio”. In: HOLLANDA, Aurélio Buarque (org.). **O romance brasileiro**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1952.

\_\_\_\_\_. **História da literatura brasileira: Prosa de ficção: De 1870 a 1920**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

ROMERO, Sílvio. **Compêndio de história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Imago, Universidade Federal de Sergipe, 2001.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. **Crítica reunida: 1850-1892**. Porto Alegre: Nova Prova, 2005.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira: Seus fundamentos econômicos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

## OUTROS

DELEUZE, G.; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/15478656/Mil-Platos-Vol-1Gilles-Deleuze-Felix-Guattari>>. Acesso em: 03 de julho de 2011.

FILHO, Walter Fraga. **Encruzilhadas da liberdade**. História de escravos e libertos na Bahia (1870-1910). Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

GERALDI, João Wanderley. **Portos de passagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LANDOW, George. **Hipertexto**: la convergência de la teoria crítica contemporânea y la tecnologia. Buenos Aires: Paidós, 1995.

## SITES

BÍBLIA. **Livro de Judite**. Disponível em: [http://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/judite/13/#.U\\_8gNfldWpQ](http://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/judite/13/#.U_8gNfldWpQ). Acesso em: 26 de ago. 2014.

BONILHA, Caroline. **O Corymbo**: Um jornal feminino no Rio Grande do Sul do século XX. Disponível em: <[http://www.ufpel.edu.br/cic/2009/cd/pdf/CH/CH\\_00686.pdf](http://www.ufpel.edu.br/cic/2009/cd/pdf/CH/CH_00686.pdf)>. Acesso em: 30 out. 2012.

**DICIONÁRIO de nomes próprios**. 2008. Disponível em: <<http://www.dicionariodenomespropios.com.br/>>. Acesso em: 03 fev. 2014.

FRANCHETTI, Paulo. **Francisca Júlia (1871-1920)**. Disponível em: <<http://www.bbm.usp.br/node/89>>. Acesso em: 19 de jan. 2013.

GOMES, W. B.; GAUER, A. F. Hollanda. “Psicologia humanista no Brasil”. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/museupsi/brasilpsio.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

**GENEALOGIA freire**. “Baronesa de Mamanguape Carmem Freire”. Disponível em: <[http://www.genealogiafreire.com.br/b\\_flavio\\_clementino\\_da\\_silva\\_freire.htm](http://www.genealogiafreire.com.br/b_flavio_clementino_da_silva_freire.htm)>. Acesso em: 19 jan. 2013.

HOLLANDA, Heloísa. **Letras, armas e virtudes**. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=664>>. Acesso em: 19 de março de 2010.

\_\_\_\_\_. **O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil**. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=675>>. Acesso em: 09 mar. 2010.

**LITERATURA Infantil** (1880-1910). Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/LiteraturaInfantil/zalina.htm>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

LYRA, Ana Flávia Gondim; DIAS, Alessandra C.; TAGLIALEGNA, Maíra. **A Homeopatia no nordeste brasileiro:** Sabino Pinho. Disponível em: <<http://lamasson.com.br/biblioteca/biblioteca/pesquisahomeopatica/artigo03n2sabino.htm>>. Acesso em: 17 maio 2012.

**MÉDICOS Ilustres da Bahia e de Sergipe.** Disponível em: <<http://medicosilustresdabahia.blogspot.com.br/2012/08/sabino-olegario-ludgero-pinho-httpwww.html>>. Acesso em: 17 mai. 2012.

SOUZA, Ana Arguelho. **Ensino de literatura no Colégio Pedro II, no início do século XX:** O compêndio de história da literatura brasileira, de Sílvio Romero e João Ribeiro. Disponível em: <[http://www.histedbr.fae.unicamp.br/acer\\_histedbr/seminario/seminario9/PDFs/3.39.pdf](http://www.histedbr.fae.unicamp.br/acer_histedbr/seminario/seminario9/PDFs/3.39.pdf)>. Acesso em: 19 jan. 2013.

VAINSENER, Semira Adler. “Leonor Porto”. Disponível em: <<http://www2.secmulher.pe.gov.br/web/secretaria-da-mulher/mulher12>>. Acesso em: 19 mai. 2013.

## OBRAS DE FICÇÃO MENCIONADAS

ALENCAR, José de. **Lucíola**. São Paulo: Ática, 1998.

ASSIS, Machado. **Helena**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

\_\_\_\_\_. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 2006.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. **O mulato**. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. **Casa de pensão**. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. **O homem**. São Paulo: Ática, 1997.

AZEVEDO, Álvares de. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decamerão**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

CAMINHA, Adolfo. **A normalista**. São Paulo: Ática, 1972.

DIAS, Gonçalves. **Obras poéticas**. São Paulo: Ed. Nacional, 1944.

FARIA, Almeida. **O conquistador**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

FIELDING, Henry. **Tom Jones**. Porto Alegre: Abril Cultural, 1973.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Porto Alegre: L&M, 2010.

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. Lisboa: Sá da Costa, 1954.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **Correio feminino**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

\_\_\_\_\_. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Suspiros poéticos e saudades**. Brasília: Ed. Univ. de Brasília, 1986.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Amanhecer**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

POMPEIA, Raul. **O Ateneu**. São Paulo: Ática, 1995.

QUEIRÓS, Eça de. **O crime do padre Amaro**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2007.

\_\_\_\_\_. **O primo Basílio**. São Paulo: Ática, 1995.

QUEIRÓS, Rachel. **As três Marias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

RIBEIRO, Júlio. **A carne**. São Paulo: Três Livros e Fascículos, 1984.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**: Príncipe da Dinamarca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SOUSA, Antonio Gonçalves Teixeira e. **O filho do pescador**. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de pedra**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

#### **SOBRE A AUTORA**

ALVES, Marieta. **Intelectuais e escritores baianos** – Breves biografias. Salvador: Fundação Museu da Cidade – FUMCISA, 1977.

ARAÚJO, Jorge de Souza. **Floração de imaginários**: O romance baiano no século XX. Itabuna/Ilhéus: Via Litterarum, 2008.

ARAÚJO, Maria da Conceição Pinheiro. **Tramas femininas na imprensa do século XIX**: As tessituras de Inês Sabino e Delia. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Letras Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008.

MUZART, Zahidé Lupinacci. **Inês Sabino**. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: Antologia. Florianópolis; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000, p. 591-614.

PIMENTEL, Alberto. “Prefácio”. In: SABINO, Inês. **Lutas do coração**. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC (Universidade de Santa Cruz do Sul), [1898] 1999.

QUINLAN, Susan Canty. “Inês Sabino e as personagens femininas na Belle Époque”. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 33, setembro de 1998, p. 27-38.

\_\_\_\_\_. “Apresentação”. In: SABINO, Inês. **Lutas do coração**. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC (Universidade de Santa Cruz do Sul), [1898] 1999, p. 07-27.

### **OBRAS DA AUTORA**

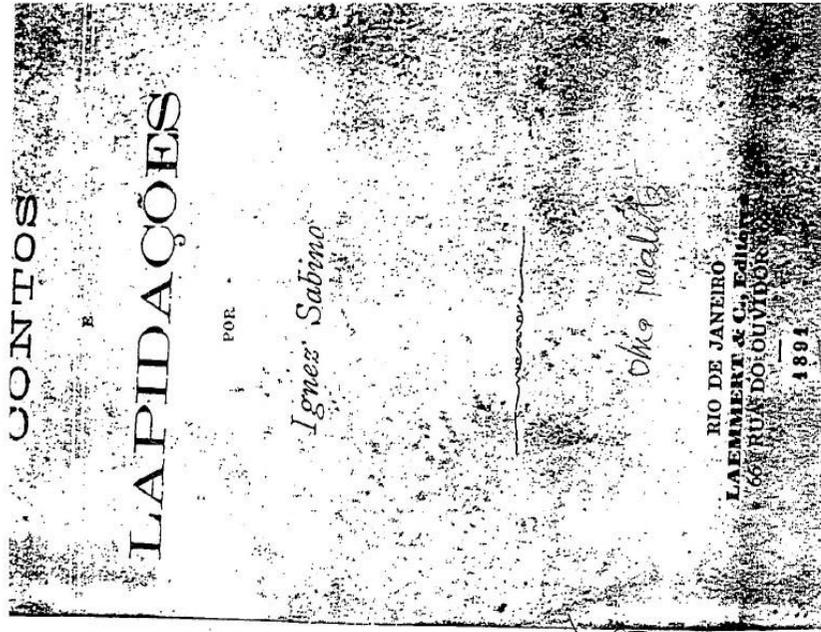
SABINO, Inês. **Contos e lapidações**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1891.

\_\_\_\_\_. **Noites brasileiras**. Rio de Janeiro, Paris: H. Garnier, 1897.

\_\_\_\_\_. **Lutas do coração**. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC (Universidade de Santa Cruz do Sul), [1898] 1999.

\_\_\_\_\_. **Mulheres illustres do Brazil**. Florianópolis: Mulheres, [1899] 1996. Edição fac-similar.

ANEXO A: CAPA, PREFÁCIO E ÍNDICE DE CONTOS E LAPIDAÇÕES



classe proletaria ou campestre. Acho que assim fujo do elemento francez/tao inveterado entro escriptores até de nomeada.

Procedendi por essa forma, julgo ter feito um bem a mim mesma. A nossa sociedade é muito ampla e offerece a quem a queira observar um ponto de estudo bem variado e interessante. Todavia, é provavel incorrer por isso no desagrado de qualquer.

A segunda parte do meu livro denominai-a Lapidões, intercalando n'ellas, dous escriptos em prosa por não sei cabivel nos Contos, as sumpto. tao diverso dos mesmos, procurando assim distrahir mais o benevolo leitor.

Os meus versos são muito pobres, porém, como estão de accordo com a pequenez do meu éstro, só lapidados e os poderia dar em volume sendo essa a razão por que buscando aprimoral-os com um certo grão de arte, dei-lhes este titulo.

Son ainda pouco conhecida na litteratura d'esta capital, cuja imprensa tem publicado apenas um ou outro trabalho meu, devendo alias á Gazeta de Noticias a honra da publicação da minha Andaluzia com que estreei aqui,

escrevendo uma ou outra vez O Paiz que no tictor do livro que agora apresento, e transcreveo-lhe um topico, e em outros jornaes que embora benignos para com a minha humilde personalidade, contudo não me conhecem bem para fundar sobre mim um juizo decidido.

Seja como fór, sei que, tenho de curvar-me ás opiniões. A critica ha de severamente punir-me ou remunerar-me. Ainda assim, será um beneficio que farão, além da cortezia dispensada ao sexo, dando-me ensejo para continuar ou esmorecer, visto só ter jús a cultivar a litteratura quem tem aptidão para a mesma. O contrario será uma profanação á arte e até mesmo aos sentimentos e á dignidade.

Maio de 1891

Agnes Dubino

Handwritten notes and signatures at the bottom right of the page.

## A QUEM LER

Não ha livro novo de autor desconhecido sem um profacio qualquer, e não existe o profacio, sem o nome de quem-o fez.

N'esse caso acho-me eu.

Como é muito natural, receiando incomodar alguém por escrever sobre a minha modesta individualidade litteraria meia duzia de linhas de recommendação sómente por deferencia a ser eu uma senhora, apresento-me só.

O pouco que valho, sei; por isso muito recatosa offereço ao publico este pequeno volume dividido em duas partes. A primeira, são uns pobres Contos, simples, modestos, despretensiosos, quasi chãos, moldados em um estylo trivial, ás vezes um tanto humoristico, outras, pezado de mais, intercalando algumas reflexões achadas por mim a proposito e descrevendo, embora incorrectamente, um ou outro costume originado na

# INDICE

	FACS.
Prefacio.....	1
Contos.....	5
A Luz da Ribalta.....	7
O Primeiro Beneficio.....	21
O Bão do Anno Bom.....	33
Seis dias no mar.....	47
A Seduzida.....	61
A Casa deserta.....	71
Na roça e na Cidade.....	89
Orpha.....	107
O Collar de brilhantes.....	123
Ao pôr do sol.....	130
A Filha do cego.....	145
O Dia de Natal.....	163
A Filha do Tabellão.....	188
A Família do Conselheiro.....	189
Marianita.....	201
A Engolada.....	219
O Catibaldio.....	233
Angelita.....	247
Fragmento de um romance inedito.....	263
Lapidacoes.....	279
A Bahia.....	270
Lebor.....	281
O Coração.....	293

CONTOS

## ANEXO B: CONTO "À LUZ DA RIBALTA"

### A LUZ DA RIBALTA

AOS MEUS ASSISSEANTES

I

O palco é realmente fascinante para o artista que, commovendo o espectador, fal-o arrancar ao som da voz ou sob a impressão do gesto, essa unanime chuva de applausos, tradducção espontanea da emocionabilidade e da sympathia pelo artista.

O palco é um grande templo onde, como sacerdote, o actor, no seu papel grandioso e nobre, dá, na utilidade da sua profissão, na esphera do seu talento, um proveito á sociedade, n'estas lições onde os sentimentos mais reconditos do coração humano são traduzidos da maneira a mais correcta, da forma a mais sublime pelo aperfeiçoamento da arte.

A historia do theatro tem, como todas as outras historias, a sua base, o seu adiantamento, a sua litteratura, a sua philosophia, e a sua moral.

Actualmente, pelo menos, no que toca respeito á subjectividade d'alma, synthese tractadora da emocionalidade, de accordo com a corrupção artistica que nos rodeia, o publico pôz de parte o drama para substituir o pela comedia e pelo vaudeville. Dizem: — «Pagar para rir, é razoavel, porém para chorar... é grossa asneira!» D'ahi, talvez por uma certa intuição desconhecida, o espirito precise de metamorphosear-se.

No começo do theatro, é certo que representava-se a comedia de — preferencia ao drama, que ainda era desconhecido, passando-se depois a representar-se os autos, cujos motivos erão sempre sacros por estarem de accordo com a indole de então. Antes d'isso porém, já na Grécia, representava-se scenas mythologicas com verdadeira sumptuosidade, que, embora de dia, produzião grande effeito.

De harmonia com todas as civilisações, de accordo com todas as idades, desde tempos immemoriaes, todos os povos tiveram essa fórma de divertimento popular, perdendo-se

na bruma das idades a época em que a Índia, por exemplo, em pleno desenvolvimento artistico, tinha a sua litteratura dramatica.

No entretanto, há contra a gente do theatro, em geral, uma certa prevenção, um certo desprezo, uma certa ojeriza, por não suppôr-se, nem crer-se que entre actores e actrizes possa haver virtude, possão distinguir-se elles por um requinte de péjo que torna o espirito susceptivel ante as desregradas scenas do vicio, culpa que elles, só elles sobrecarregão nos hombros, na licenciosidade de seus habitos, na pouca correção do apuro das accções, devido ao meio em que vivem. Muitos, porém, não pensão assim. O vicio não é inherente ao palco; lá ha tambem virtude, ha espiritos superiores, ha igualmente o inicio de certo apuro de sentimento e accções. O mal corrompe o bem, é certo, mas mesmo assim, a lama limpa-se, e pôde-se d'ella desviar.

## II

Subira o panno.

(Hermana) ao ruido dos applausos, appareceo risonha, contente. Cahira-lhe aos pés uma

chuva de flores soltas, de pet'las de rosas, ao ruído do bater das azas dos pombos alvos, que procuravão fugir á luz do gaz.

De repente, ao ir cantar a parte que lhe tocava, que estudára, que aperfeiçoára, a voz por um momento embargou-se-lhe nas cordas vocaes. Ella empallideceu, agitou-se, tonteceu; porém tudo isso tão ligeiramente dado que tornou-se imperceptivel á multidão.

Demais, ainda que se lhe notasse commoção, ella era tão noval. . . podia haver essa desculpa: attribuirem-n'a a ser a festa d'esta noite o primeiro beneficio dado a seu favor, por conseguinte, sua, sómente.

Todavia, apezar do imperio que tivera sobre si, da platéa, n'uma cadeira de primeira classe, alguem que tinha nas mãos um bonito ramo de violetas notou-a, e perturbou-se igualmente. Depois, o programma foi seguido á risca; ella, no camarim, ao lado de sua mãe, receberá joias, mimos, flôres, e o bouquet que havia visto, tendo preso n'elle um pequeno solitario que pôz no dedo com verdadeira emoção. N'aquellas condições nada podia recusar, e só assim accetteria d'elle essa lembrança.

Não a esquecerá ainda; nem o odio da familia, nem a mudança de residencia, nem a quebra do juramento, nem os protestos da revolta paterna; tudo affrontára, indo vê-la ao longe, mandando-lhe aquellas flôres e aquelle anel que guaritaria até a morte.

A mãe adivinhou o que passava-se no coração da filha. Ella tambem, quando moça, houvera amado, e agora já no occaso da vida, ainda actriz, viuva, honesta, e respeitada entre os seus companheiros, aproveitando o talento da sua Hermana, dera-lhe no theatro um meio de vida, a seu lado; guiando-a, aconselhando-a, livrando-a das seducções.

Como mãe, quiz prevenir em tempo o amor, que, nascendo puro, podia mais tarde, pela influencia da paixão, ganhar labareda irreflectida, não se podendo depois sopitar a chamma, resvalando a mecinha para a valia do vicio.

### III

A joven actriz era uma menina honesta, e d'un criterio admiravel para os seus dezoito annos. Ella que desde pequena como comparsa

habituar-se a assistir jogar-se em scena toda a classe de sentimentos; ella, que via a honra, a virtude o vicio cada qual a querer ter a primazia, aprendera cêdo a ser discreta; aprendêra a dissimular.

Morando n'um arrabalde, o chalet da rua de Itapirú em Catumbé era frequentado pelos seus companheiros d'arte; e relacionava-se com uma familia que, apreciando-a, consentira intimidade, enamorando-se, porém, da actriz o filho do Dr. Costa, o qual, sendo correspondido, depois de algum tempo, trocãrão juramentos, resolvendo ella que se a approvaçào, da mãi fôsse facilta, e a familia d'elle a não desdenhasse, abandonaria o-theatro, reservando para o seu lar toda a sua vida, e dedicaçào.

O moço nem se quèria aos ensaios, e muito menos punha o pé no *Recrêto* sem ser em noite de espectáculo.

Pouco a pouco, notou Hermãna uma fricza excessiva da parte dos parentes do seu prometido. Offendida nos seus brios, deixou de lá ir, reparaudo todavia que se bem que elle já não fôsse tão assiduo em vê-la, contudo inda renovava o protesto sincero que lhe confiãra um dia, dando-lhe esperanças que ella julgava falsas.

—Está tudo acabado entre nós, respondendo a joven. Sou altiva demais para supportar humilhações. Amo-o; de si, conservarei no relicario do segredo do meo passado uma doce reminiscencia de horas agradaveis, porém não posso contrafazer-me obrigando o senhor ao sacrificio de romper com sua familia, não!

O pai do rapaz mudou de residencia indo para muito longe, partindo assim os vinculos, que por ventura pudessem ainda existir entre os dous.

Estava tudo desfeito!... O futuro, rira-lhe no escarnico do turbilhão dos sonhos. Uma impressão dolorosa esphacelara-lhe o coração, mas gravara-lhe na experiencia a nota dura da verdade da vida.

Immersa no desanimo que lhe causára o seu primeiro desengano, estudava os papéis indifferente, como por uma simples obrigaçào.

Os companheiros notarão-lhe a preoccupaçào; a mãi vinha em auxilio com os seus conselhos amistosos. Tudo de balde!... Era muito joven para afastar de chofre uma dôr tão largamente desenhada no painel do coração...

Em seguida, vendo que a saude prejudicava-se, resentia-se com a necessencia d'a...

que a affligia, com o tempo foi apagando da memoria os traços mais salientes do affecto que morrêra, quando deu a sua primeira festa artistica; por isso, como se recebesse a commoção produzida por um choque electrico, vimol-a temer quasi desmaiara quando conheceu o moço, n'uma das cadeiras da primeira ordem.

O ramo, guardado como uma reliquia, perdia pouco a pouco a cor das suas flores, restando n'elle, embora desbotado, o symbolo de uma recordação que emmurhecêra.

#### IV

Depois de uma prolongada molestia de sua mãe, enfermidade essa que abateu-a inutilizando-a para o palco, principiou ahi o calvario da jovenactriz. Emborarespeitada, faltando-lhe a mãe, surgirão-lhe aventuras que repugnarão-lhe. Aquella alma tão pura e tão sensivel não podia sem nojo ouvir uma phrase menos polida, não supportava um olhar desrespeitoso, nem um sorriso, que indicasse duvida acerca do seu credito. Ha espiritos assim.

O contagio não tem o poder de pervertel-os. A vida, é o Golgotha da humanidade; mas, para ganhar-se o cimo, quantos tropeços não é preciso aguentar ferindo-nos os pés, tolhendo-nos a respiração, embora não nos esmoreça o animo!

E ella venceu... Sahio incolume do despenhadeiro em que outra qualquer se precipitaria.

Acompanhada por uma senhora idosa, estava agora fóra do alcance de uma outra tentativa deshonesta. Tornava-se preciso trabalhar; o palco era seu ganha-pão, era ella quem agora sustentava a mãe que inutilisada, nas horas em que os soffrimentos deixavão-n'a mais alliviada, fazia a filha ensaiar em casa os seus papeis sob a sua direcção. Ainda assim, a enferma que outr'ora fóra tão applaudida, tinha saudades da scena, tinha como que uma especie de culto pelo theatro, que nos seus esplendores attrahira-a no imman dos ficticios applausos! Quando só, no seu quarto, na eterna cadeira de paralytica fctava os ramos, que guardados n'uma vidraça, trazião-lhe elles á mente os seus melhores dias de gloria... uma lagrima e um suspiro traduzido a saudade dos seus triumphos passados.

Aquella mulher amava o theatro de véras, conhecia-lhe os segredos, bebera-lhe a inspiração subjugára platéas, mas não fizera alor corações, porque era virtuosa, porque fôra esposa, porque era mãe.

Ah! se o *Surge et ambulat*, de Christo a Lazaro, se reproduzisse, quanto não faria ainda! quanto não produziria ella!

Assentada n'aquella cadeira terrivel, com as pernas sem acção, vivia a lêr, a guiar Hermana, a economisar-lhe os ganhos, a preparar-lhe a alma, a tornar-a forte para a luta quando uma apoplexia fulminou-a inesperadamente.

V

Só a ingéluca entregou a si própria, entregou á dôr, entregou á arte, reduzira a dinheiro os moveis, as joias e alguns pequenos haveres da fallecida.

Por indóle e pelos exemplos que recebera, tomando como mentor a senhora com quem

morava calma, na sua esphera de artista vivia até mesmo feliz. Bastava-lhe isso á alma.

Ella era virtuosa, meiga e bôa. A virtude é oriunda do coração e do estimulo, sendo-lhe preciso todavia um certo cultivo, um certo exemplo, mesmo certo polimento delicado, porque, conforme a praxe do sentimento humano que classifica a tudo de convencional, o ser-se demais virtuoso, é ser-se tido como fraco e puéril, por isso ella, pela fusão da indole e do character, fizera da virtude uma barreira sólida, que a resguardaria de imprévisos assaltos.

A virtude não nasce feita, faz-se, tendo como estio a moral, e como directora, a razão.

As exigencias da sociedade, conforme as posições, são um bem para quem não tem ainda grande pratica da vida.

Supportar-se pois a virtude, ante os embates da corrupção, é ser-se heroico: a falta ainda de pé, firme e radiosa no auge das necessidades, das privações e das provações, eleva sem duvida ao superlativo da admiração.

O ser humano não é de todo corrupto: A intuição do bem progride á proporção que o espirito se desenvolve, porque o estimulo é tudo, e o bem, é filho legitimo do estimulo.

VI

A actriz pouco a pouco foi subindo, foi obtendo um nome, vindo no luminoso sol da arte um raio a apontar-lhe o futuro. Verdadeira vocação para o theatro, pensando mais maduramente, reflectio que fóra um bem para si a decepção que soffrêra o espirito no insuccesso da primeira paixão.

*A Luz da Ribalta*, attrahia-a; o publico, reclamava-a; o porvir, acenava-lhe o facho da gloria; e o coração, acordando do lethargo em que se achava, sorrio a um outro coração virtuoso, bom, sincero; um seu igual, emfim. Ella amou: sim; já não era aquelle affecto inconsciente, emanado da necessidade oriunda do pouco pensar; amava de modo diverso. O companheiro d'arte como o ser mais natural, a obra mais precisa a si... que ella acccitou. Elle, ao menos não obedeceria a um pai, não se curava pusillanime a preconceitos sociaes, não tinha de coray pela desigualdade, não buscava subterfugos para rimpimentos escusaveis.

Era artista, o galã da companhia; e os dous, ainda á luz da ribalta, na paz tranquillia do amor tinham como templo o theatro, e como altar, o triumpho do talento adquirido na interpretação da arte.



7-33-d

## O DIA DE ANNO BOM

A. Marinha Pinho

I

**D**OEZ!... onze!... doze!...

A esta ultima badalada subio ao ar uma enorme grandola de foguetes, casada ao repique atroador de uma infinidade de sinos.

Os cafés, regorritavão de frequentadores; os grupos cruzavão-se nas ruas. Tudo era festa.

Para os bairros desertos porém um silencio profundo lá pairava; e, não é raridade isso, porque, além da monotonia dos seus habitantes, lá para o de S. José, onde os pobres morão de preferencia, n'essa noite, no Recife, o povo provinciano arraigado a velhos costumes, percorre as estradas contentes e tocando violão,

indo depois banhar-se em algum rio, não sentindo a estridade do caminho que muitas vezes é rude até.

Ainda na provincia ha tendencia para a continuação de costumes herdados dos nossos avós, não obstante o arrefecimento que nota-se na metamorphose social para abandonal-os de vez; mas o povo que é sempre povo, por conta propria os vai prorogando, até sumirem-se para sempre na mesma recordação do proprio povo, que, conforme meio, adoptará um outro modo de flar pasto ao espirito necessitado de distrações.

E a lua, a casta Dea das alturas, silenciosa, retractava-se no matiz da criação, espalhando seu facho serêno e prateado, ao percorrer as planicies verdejantes da Veneza brazileira.

A pendula do universo ao tocar uma, duas, tres, e quatro horas da manhã do novo dia de rizes e de luz, veio pôr um ponto final nos accordes das musicas dos salões, onde dançavão parés no vertiginoso gozo da recreação, dispartando para vêr nascer o sol, velho mas reluzente nesse dia novo, aquelles que no leito morno da paz dormião o somno bom que lhes deu o trabalho, a honra e o dever.

## II

O dia de anno bom é um dia sagrado; é um dia util; tornando-se tambem um dia onde a alegria é-nos por instincto communicativa.

O campo, com o verde alegre das collinas, a relva, entrelaçando-se de florinhas o ar, impregnado das suaves emanações de balsamicos odores, convida a ir-se gozar dos esplendores da natureza, rejuvenescendo até mesmo o espirito ante a idéa de se haver passado incolumemente doze longos mezes, tristes, monótonos, doentios talvez, mas salvos, sem vir um tumulto fechar esse longo Calvario de esperanças, pondo um ponto negro no fio tenue da vida.

Ao campo, pois!

Vamos, carissima leitora fluminense; tomemos logar em um dos trens dos suburbios. Olhemos em roda. A edificação é pesada; sem gosto, e moldada á portugueza. Os estabelecimentos commerciaes com movimento nos dias uteis, onde o commercio é o sulão que abre as portas de seu harem a umas odaliscas louras, mas não raras, as libras esterlinas, estão

agora fechados. Tudo repousa das lides quotidianas n'este dia de descanso.

Deixemos a cidade; levadas pela vertiginosa machina do trem, poderis vêr mesmo de relance toda essa belleza topographica da aquatica e antiga pátria de historicos antepassados.

Os bairros, são divididos por pontes; tudo é plano; os edificios, destacão-se nobres e elegantes; em uma eminencia, á direita, vê-se Oínda no musgo das suas ruinas, no pharol adormecido das suas tradições; além, muito além, os Guarapés, com toda a página brilhante do seu passado de gloria; e, junto a vós, um obscuro e fragil feminino ser pensante, que n'esta folha relembra uma por uma todas as doces recordações da terra amada.

Sete, oito e nove horas da manhã!...

O sol, já bem alto, ainda não cresta-nos a epiderme; desçamos; e em um delicioso arrabalde banhado pelo caudaloso Beberibe, entre-mos com vagar em uma bonita casa de campo com vizes de ser habitada por gente rica. Felizmente, como védes, foi curta a minha digressão intellectual; obrigar-se, pelo incommo-

por mim dado, mil graças pela differença. cor-tiz da companhia que me fizestes.

### III

Com o direito da minha fraquissima penna, que traça, risca, emoldura quadros, pinta a opulencia, descreve a miseria, desecca, ajudado do escarpello da razão, o cadaver pestilento do vicio, retalha a maledicencia, faz jús á virtude, censura ou applaude o esforço da idéa, entro comvosco em uma sala de visitas preparada com todo o *confortable* do indispensavel a uma vida á inglesa.

Por toda a parte luxo, gosto, mas severidade.

Ergamos um repositório granat com as iniciaes *WR*, entremos com precaução, vamos de vagar, sem bulha... assim... aguça-nos uma pontinha de curiosidade; olhai que é preciso não desmentir o sexo... pchut... afincemos o ouvido... falla-se o inglez... finalmente!... porém... espricitemos por uma gretinha da porta aberta que do *boudoir* dá para a saleta e vejamos tudo, tudo.

Bem no meio do aposento vê-se n'uma grande tina simulando um montículo, enorme pitangueira, que n'este momento está sendo ornada de velinhas de côres e de muitos brinquetes mais ou menos ricos, por uma senhora alta, bonita, que falla por monsyllabos com uma joven fresca e loura.

Doas crianças vestidas de branco, com laços azues sobre os hombros tagarçillavão apresentando os objectos, e um menino louro, igualmente, mas forte e alto, com as mãos nas costas, arregalava os olhos repletos de cobiça ante tanta quinquilharia, conversando animadamente com as duas pequeninas, que a uma ordem da mãe, sahem correndo. O menino, imita-as; e a joven Miss, abrindo a porta que dava para a sala de visitas, desapareceu como uma sombra, ficando a ingleza só. Um rumor surdo, partido do exterior, ferio os ouvidos da loura senhora, que chegando a uma janella olhou em frente.

#### IV

Em um cercado limpo e bem tratado com uma casinha de barro coberta de telhas, estavam

sentados á vontade em bancos rusticos alguns homens e mulheres do povo, uns conversando, outros olhando, tudo envolvido em densos espiraes do fumo dos cachimbos ou cigarros atirando-se com a fumaça á cara das graças fuscas e negras que ali se achavão.

De repente, um dos rapagões que sustentava a conversa entre as faceiras mulatinhas levantou-se e foi ao interior donde trouxe uma botija e um violão que ergueu ao ar.

— Quem toca? perguntou elle?

— Eu, respondeu um velho que fumava n'um cachimbo de barro.

— Qual de vocês quer beijar a sinhá Aninha, exclamou o rapaz pondo a botija á altura da cabeça. Quem quer um golle?

— Ninguém! respondeu uma voz. O que nós queremos é sambar.

Ao samba, pois!

As cordas do instrumento vibravão sonoramente tocadas por mão de mestre, principiando o velho a um lundú saltitante e repinicado, que pôz tudo em movimento.

A botija, arranhada vertiginosamente por uma moeda de cobre sobre o barro cozido e

lustroso, produzia um som, secco, e rijo, formando uma estranha harmonia com o accordo mavioso do violão.

Um homem escuro, com ares de Adonis, principiou então a sapatear sobre o chão socado, dando trejeitos ao corpo e tocando com os dedos castanholas estridentes.

— Chega tudo! dizia elle com visos de tentação, virando-se para a direita e para a esquerda com olhar abregirado.

— Ah! seu Manézinho, replicou uma mulher indo-lhe ao encontro, e dand'o trejeitos desordenados aos quadris, você mesmo quer então desafiar a gente, ein?

— Ande, ande, sinhá Maroca, e... toca a divertir que o dia é nosso.

— Vamos; vamos, exclamou uma mulatinha com cravos róxos presos na trança, olhem para mim... eu sou a chibante da roda; vejão se vou assanhar tudo ou não.

— E eu, tamb'em, respondeu u uma outra com os olhos meio cerrados de prazer.

— E nós?... nós então o que somos? perguntarão mais duas moreninhas sacudindo as saias. Eia, rapaziada, cançemos tudo.

Pequenas nuvens de pó envolvião já os sambistas que loucos dançavão, ora com as mãos nas cadeiras, ora com ellas arqueadas; ora dando estalos nos dedos e na lingua, todos satisfeitos, alguns demonstrando uma certa lascivia nos ademanes, quando de repente uma voz masculina fez-se ouvir cantando esta quadrinha:

Minha gente vamos todos,  
N'este samba divertir.

Mais um dia conta a vida,

E mais vida, no porvir.

— Ah! mestre André, retorquio uma das que dançavão, você mesmo quer bulir com a gente, pois não é?... Olhe que eu sei dizer versos como um homem... Quem quer responder?

— Eu l... quem o duvida? perguntou, intervindo, uma segunda.

— Não, deixe isso agora a mim, tornou a que primeiro fallára, temperando a garganta. Escutem que lá vai obra:

« Quanto é bello ter-se em paz

E bem calmo o coração,

Este amigo da verdade

Não pôde fingir, ai não l... »

O samba sempre animado, tomava já proporções gigantescas, prometendo estafar tudo, ficando os dançantes ainda assim satisfeitos, por ser essa a forma pela qual divertem-se a gente baixa da nossa sociedade.

O comendador Joseph Raleigh, consul de S. M. a rainha Victoria em Pernambuco, era o chefe de uma excellente familia, onde Mistress Raleigh, ingleza genuina, só fallava o portuguez com os criados, não consentindo mesmo que os filhos o fallasse scão em identicas condições.

Para as duas meninas e o rapaz, haviam mandado vir uma governante religiosa a tal ponto que, inda mesmo que chovessem pedras não perdia o « Holy Service », rebocando além dos seus pupillos, a Emma Raleigh, que vimos ha pouco, inglezinha bonita e corada, de bellos olhos azues profundamente scismadores, vestindo como sua mãe os trajos que lhe mandava a sua modista do Regent Street, mas calcando botinas com salto a Luiz XV, que dava-lhe uma

certa forma afrancezada aos pés, que, não obstante serem grandes, não destoavão com a simplicidade elegante da sua graciosa dona.

Tinha grande fama a joven Miss quando cantava o « Home, sweet home », ou outra qualquer canção no seu ingrato idioma.

Anualmente, Mrs. Raleigh aproveitava o anniversario de Lucy, uma das já nossas conhecidasinhas, e offerecia uma arvore no dia de Anno Bom, terminando por um baile infantil, onde a festejada, perfeito typo da criança ingleza, corria com o seu sorriso para o augmento dos sorrisos da festa.

Emmanuel Digbie, socio de uma boa casa bancaria, era o noivo escolhido pelo coração da filha mais velha do consul britannico, que seria nessa festa apresentada noiva á fina sociedade que reunia-se no luxuoso salão do diplomata.

## VI

A' noite, emquanto a criaçadã entre palmas, recebia as prendas que lhe coubera em sorte, elles, os noivos, sob uma latada de rosas,

juravam amor eterno por entre os beijos dados sem cerimonia e sem muito menos maldade, como é uso na Inglaterra, para sellar contractos lavrados pelo coração.

O amor, embora londrino, portanto excêntrico, meio frio, sem grandes ardencias de pomposas phrases de subjectivismo, ha de ser o eterno poema celeste cantado em todas as linguas, em todos os tempos, com toda a emociabilidade do ideal, que, se abraçando ao coração, afina a nota de um suspiro ou a chamma de um olhar divino, manifestando por meio da ternura physiologica, o que os labios recusão pronunciar.

Depois dos premios, houve essa agitação resultante do prazer que sentem os pequeninos ao receber um brinquedo novo e bonito, mostrando-os uns aos outros, entre interjeições de satisfação contagiosa até as pessoas adultas que os observa.

As danças fórrão animadas, findo o que, lá se fórrão todos para a mesa, onde o *balo-vai*, desafiava o appetite com a lembrança de se obter a amendoa, que disputava o premio ultimo, rico, e original.

Sentados em ordem, quasi sérios, os comensaes, ao verem partir o bolo, olhavam-no ambiciosos.

A quem... a quem caberia o grande premio?...

A cada fatia que punha-se no prato de qualquer visinho, os que ainda não haviam sido servidos, respiravam... Se lhes coubesse!...

Emma, levada pelo noivo, aproximou-se igualmente. Mrs. Raleigh quasi risonha, deu-lhe tambem um pedaço daquella gostosa composição de pastelaria; ella, ao cortar-o, deu uma interjeição de gozo: a amendoa coubera-lhe por sorte.

— All-right, disse-lhe a mãe beijando-a. Em falta de brinquedos vais terprenda melhor.

Os pequenos donos da festa concertarão as feições em um sorriso angelico, e os noivos fórrão para a sala onde em um bonito estojo de velludo estavam as joias de noivado, offerecidas pelo futuro espozo.

— Very well, murmurou Mr. Raleigh dirigindo-se para a sala de jantar agora deserta e esguido de graves gentilemen casacalmente vestidos, os quaes com o dono da casa fizeram

honras aos doces, fambres e gelados, e mais ainda aos vinhos finos do Porto, ao Bitter, á Champagne, ao Whisky e a um monumental « Cok-tail » que os tornou mais alegres pelas continuas misturas alcoolicas a provocarem-lhes a sisedez habitual.

Findou a festa pelo hymno cantado de pé, respectivamente, retirando-se todos no ultimo trem das dez e tres quartos, cabendo todavia aos meninos o melhor quinhão dessa festa, por respirarem ainda elles o santo aroma da innocencia.

## ANEXO D: CONTO "MARIANITA"

## MARIANITA

(A. Marianna Gonçalves)

**D**IGA-ME, minha senhora, se no Brazil a mulher tivesse o direito de voto, ou interesse na politica, V. Ex. o que faria?

A interpellada, como que despertando de um sonho, fctou um cavalheiro baixote, idoso, com bastante vivacidade nos olhos pequenos mas expressivos, sem comtudo responder-lhe. Elle repetio-lhe a pergunta.

— Nem mesmo sei dizer nada a respeito, Sr. Desembargador. Semelhante idéa não passará de uma utopia por enquanto. Aqui no Brazil a mulher jamais salientar-se-ha, porque não está preparada ainda para o desenvolvimento dos grandes problemas sociais.

A moça tinha razão.

A politica brasileira tem muito ainda que metamorphoscar-se; tem muito que consolidar-se, para, de accordo com a phase por que está passando, definir de vez a sua autoridade

pensante junto dos grandes centros civilisados do velho mundo. Falta a elles, os politicos, uma certa autoridade de pensamento e mesmo de acção, e, dahi, veja-se a divergencia das idéas na época actual, onde cada qual quer emitir a sua opinião, procurando melhorar a situação meio falsa com que se accentúa o grande progresso da crise social, aliás já encaminhada por espiritos; que embora superiores, comtudo muito terão de lutar para accentuar suas idéas e enraizar suas convicções, melhorando pela nova fórma de governo as finanças, a instrução publica, e o bem estar da nação em geral.

Quanto á posição da mulher brasileira, intellectualmente falando, agora é que tem ella de forçosamente inactivar-se, procurando apenas sobresahir nos salões, desenvolvendo o espirito como mulher instruida e educada; mas nunca como mulher util, salvo na instrução publica.

Fecharão-lhe as portas das Academias pelo systema erroñco da religião Contista, absurda e irracional, porque, como um ser frágil, tem apenas ella o direito de restringir-se a condições especiaes adaptadas ao sexo e ao meio. (Não direi todavia, que a mulher moderna

transforma o sexo em desprovido do pudor — o seu mais bello ornamento. A mulher, é sempre mulher: mas por Deos! aquella que por um impeto evolutivo quizesse sobresahir, afastando-se do circulo apertado em que vive deixassem-n'a sobresahir, não se lhe fechassem assim os templos da sciencia, que na Europa e na America do Norte são franqucados ás mesmas cortezmente.

A sciencia e a arte, são duas irmãs gêmeas precisas ao desenvolvimento da intellectualidade feminina d'aqui, d'alli, e d'alem.

A mulher de hoje, felizmente, já não é uma simples figura allegorica de ornato, nem uma Caryathide emfim.

Veja-se a mulher russa, e negue-se depois a veracidade dos factos. Nem todas serão Sands; tem todas serão Staels; (sci eu porém como o século é das grandes cabeças, dos grandes desenvolvimentos scientificos e litterarios, se a sociologia tem bases solidas para o desenvolvimento da synthese da perfectibilidade humana, encunando a evolução como a força motriz do cerebro nas leis da dynamica social, pôr que razão entre as grandes cabeças não poderá possuir egualmente uma grande cabeça a mulher.)

## III

(A pergunta acima) feita pelo Desembargador Sebastião Serfiorio á moça, não era nenhum disparate, visto ser ella entendida em politica, na qual foi nascida, criada, e educada, distraindo-se com isso lá na roça, no engenho, onde com a Georgeta, irmã mais velha de Alina, as duas, intelligentes, discutião politica com o pai e com os potentados do lugar, o que muito os divertia.

Filhas ambas do Major Francisco Cavalcanti de Siqueira, rico agricultor e chefe do partido conservador lá da Escada, bom pai de familia, completo fidalgo no tracto, grande influencia politica no districto, mandára educar as filhas com certo esmero, attendendo á sua posição, e á altivez dos seus predicados de fidalgo.

Nos seus dominios ruraes, em época de eleições, punha a sua mesa á disposição do pretendente, activando os cambalachos nas tricas eleitoraes, conhecendo cada individuo tão bem como conhecia o fundo commercial da casa, a quem consignava o producto da sua fabrica que rendia-lhe não poucos contos de réis.

No Recife, á rua da Aurora, onde tinha uma boa residencia, vivia no inverno com todo o conforto possível. Entre os seus frequentadores, vião-se alguns academicos. Um delles, o Maciol da Silva, enlevado pelo espirito da filha mais nova do major, amava-a com toda a plenitude de um affecto sincero.

Alina, correspondeu-o; limitando-se a occultar o que sentia, deixava elle tocar-lhe no assumpto.

Engolphado no idyllo da sua alma, a moça avava do seu primeiro amor, nem á irmã communicava as suas impressões, notando que a Georgeta, de tão alegre que era, tornara-se macambuzia, pensativa, como que immersa em um pensamento unico e constante.

A filha do agricultor procurando advenir o que dava-se no coração da irmã, indagou, obtendo, porém, uma evasiva por desculpa dada pela mesma.

Ella calou-se e magoou-se. Os seus dezeseis annos ainda não davão-lhe uma certa logica para desprezar situações. Desde então, houve entre ellas uma certa reserva, nas communicações intimas, fugição de fazer confidencias,

fugião de fallar no nome do academico, e no entanto abrevião-se, erão, amicissimas, salvo, quando, por um instincto especial, conheção que o coração tinha por lemma o mesmo individuo. O odio mutuo era togo parcial então; Georgeta, ao ver o Maçtel, olhar singelamente para si, julgava perseguir-lhe no brilho das pupilas um lampejo de amor; e Alina, senhora quasi do coração do namorado, sentia um agudo espinho quando adivinhava o que os olhos d'elle dizião sem querer, deixando trahir assim o penitimento que o absorvia.

Mais moça, menos experiente, uma ou outra vez consentia escapar do coração junto a irmã um suspiro doce e imperceptivel que a outrem, que não fosse a Georgeta, sentiria paralyzar o sangue nas veias, encrespando todavia ligeiramente o sobr'olho ao percebê-lo.

A mãe, por intuito especial, adivinhava o que succedia e procurava afastal-as do moço, que ás noites já, infallivelmente jogar com o major o xadrez, não imaginando sequer que fosse o motivo do desequilibrio de affecto que dava-se entre as duas espirituosas filhas do secho de enxada.

O mez de Setembro já ia em meio. O calor suffocante exigia um ar mais puro do que o respirado na poetica capital que conhecemos.

A familia Cavalcanti resolveu ir passar uma temporada no campo, abandonando a propriedade rural por grassar na mesma a variola, isto com grande desapontamento do major que precipitadamente com a esposa, fôrao para Caxangá.

### III

No campo, á tarde, e delieibso do panorama que tem-se á vista quando o sol fugir vai deixando escóar pelas cristas dos montes um arco iris de cores rubras, formando cambiantes diversas, onde a cor de rubro predomina, transformando-se em amarello fogueiado, encandescente, que desmata aos poucos, até confundir-se com as cores sombrias da noite que lentamente descem sobre a terra envolvendo-a no manto da noite.

em intervallos uma ou outra estrella, apparecendo em seguida essa multidão de pontos luminosos que embellezão a vasta amplidão do mundo ethereo.

Estamos em Caxangá. Nesta hora, ahi, a paisagem é esplendida, independente de ser mesquinha a povoação, e nem mesmo atrahente o conjunto do todo, tendo somente cazinhas sem importancia que se allugão a alto preço no tempo do calor; a quem deseja *passar a festa* e que não olha a dinheiro para usufruir banhos do rio, os passeios, e manter com outros mais uma estação caracteristica á gente do norte, isto é, á Recifeense. Uma meia duzia de prédios confortaveis pertencentes á particulares, é o que nota-se de mais importancia, assim como a capellinha dedicada a S. Vicente de Paulo, toda elegante na sua simplicidade architectonica, sem duradurais nem arabescos, mas clara, limpa, como o altar-mór alcatifado, e separado do corpo do edificio por uma grade de madeira envernizada.

Tudo n'ella respira pureza e recolhimento. O côro, com uma saraphina, tem grandes janellas de madeira que abrem no dia da festa do

patrono, deixando a luz banhar em jorros o centro do edificio que aos Domingos, no tempo da *festa*, vê-se repleto de devotos que fazem d'alli um ponto de encontros matutinos.

A tarde, pois, n'essa hora, na longa e larga estrada que principia na Magdalena e perde-se no interior da provincia, ergue-se uma enorme nuvem de poeira produzida pelos animaes que quotidianamente cruzão o caminho, sendo os mesmos tangidos pelos cargueiros, que, de pé, vestidos de calça e camisa de côres, com o classico chapéo de couro, andão apressados afim de pernoitarem em algum rancho proximo.

Atravessa Caxangá um rio, o *Capiberibe*, que ahi é estreito e raso como um regato, sobre o qual já figurou uma ponte pensil destruida por uma inundação, sendo substituida agora por uma outra mais solida, visto ser temida a correnteza do rio que no inverno torna-se caudaloso a ponto de reduzir a nada tudo que encontra como obstaculo á impetuosidade da sua carreira.

No verão, porém, quando a concurrencia dos *passadores de festa* é grande, vê-se innumerables banheiros de pindóba, ornando uma

outra margem d'esse braço do *Capivaribe*, onde, ainda no lado esquerdo, haviam dotts hotéis muito concorridos. O trem de ferro dos subúrbios pára na povoação e segue para a Varzea, tornando-se agradável o passeio por desfructar-se-sympathicos golpes de vista alcançando a vista muitas casinhas poeticas, quasi todas pertencentes a estrangeiros abastados.

Nos outeiros onde os pobres têm as suas casinhas de barro cobertas de telha ou de um tecido de folhas de coqueiro, á hora poetica do pôr do sol, vê-se uma mulher dando a ultima ração do dia á cabra que sustenta com o leite as crianças da casa; acolá, um camponez conduzindo ao curral as vaccas que pastão durante o dia, e que agora, a passo, ao som do canto monotono do pastor e acompanhadas dos cães, embaldando methodicamente os chocálhos presos ao pescoço, entrão no curral urrando tristemente.

Depois, tangendo as aves domesticas que cacarejão no terreiro, além, um ou outro menino, com uma varinha, corre atraz das mesmas fazendo-as trepar no galho dos ingazeiros, indo depois elles, os pequeninos,

despreocupados lançarem-se n'agua, n'essa alegria infantil propri. dos primeiros annos e da qual tantas saudades restão-n'os depois.

### III

Ha grande animação nas casas habitadas, onde aos domingos uma nuvem de imigrantes frequentão-n'as, sendo bonito de vêr-se a concurrencia de amigos que se encontram em grupos pelas ruas gramadas, cortejando-se, abraçando-se, beijando-se, indo depois para casa de algum conhecido, onde quasi sempre danção e tocão até á sabida do ultimo trem que parte para a cidade.

N'uma das melhores casas do arrabalde vamos encontrár o Major Calvacanti n'esse domingo á tarde, vestido de roupa branca, cercado de amigos que no terraço jogavão o vôlei. D. Lauriana, sua esposa, occupava-se em conversar com algumas senhoras, ao passo que Alina e Georgetta—entretidas em prosar com algumas moças, de vez em quando olhavão a furto para um rapazymphatico que, embora

entretido a jogar, contudo lançava rápidos olhares para a morena filha do agricultor, que certa de ser amada, tendo-se comprometido com o moço, esperava ser pedida em breve, ao passo que Georgetta, depois de muita lucta, e, a bem de sua irmã, da sua dignidade mesmo, sacrificára o seu amor em proveito de Alina. As condições excepçionaes em que o destino as havia collocado amando o mesmo homem, fazião com que ella impuzesse ao coração umas condições muito fóra do natural, sobretudo depois que sua irmã, a preferida, confessou que amava o moço e que casaria com o mesmo, não obstante a desconfiança que tinha de ser elle tambem amado por alguém a quem muito conhecia.

Georgetta corou, atrapalhou-se um pouco e resolutamente confessou que houvera sido por effeito de méra phantasia o curto estado psychologico de su'alma, mas que depois cerrára o coração fazendo-o votar á indifferença essa phase doentia em que o mesmo achava-se por effeito de uma impressão passageira.

Ella mentira. Em questão de amor, onde a alma é o receptaculo dos sentimentos, o

coração, o transmissor d'elles, e a imaginação o alvo dos sonhos espontaneos, só se encarando o assumpto pelo seu lado moral é que reage-se, tanto que vimos, de quando em vez, ella flectar disfarçadamente o rapaz emquanto conversava com as amigas. Alina acreditava-a; Georgetta fugia de ambos, procurava distrahir e fallava até com certo desprendimento que dir-se-lhia nunca haver ella sentido pelo estudante qualquer impressão meos passageira.

N'essa noite a sala do pai das duas irmãs estava replecta. Na vespera haviam dançado muito. Estavão quasi cansadas; mas, como no tempo de festa não se cansa, e n'essa occasião tinham entre os visitantes o Sinhozinho, um martyr da vontade despotica das moças que dansavão muitos dias seguidos á custa do pobre rapaz, que tocava, como uma manivela, sem parar, sujeitando-se aos caprichos d'ellas, resolverão dansar ainda.

A D. Lauriana convidou a todos para tomarem par. A dansa é tão boa! tão atrahente!... Porém... quem tocaria? Estafar as moças ao piano era um supplicio, uma falta de delicadca... quem tocaria então?

- O Sinhozinho, responderem alguém.
- Oh! Sinhozinho!... onde estará elle? perguntava um rapaz, procurando o miserico que foi trazido para a sala a reboque pelo braço de um amigo, indo sentar-se ao piano, embora um pouco contrafeito.
- Tirem parcs, meus senhores, disse preludando; mas observo-lhes que estou cansadíssimo. Ha dous dias que toco sem cessar e não tenho dançado nada.
- Coitado!... respondeu uma menina loura e esbelta, vou substituil-o, meu amigo.
- Nada! disse a dona da casa, onde ha homens, as senhoras não se enfadão. Toque o Sinhozinho.

As dansas corrião animadas. O rapaz já tocava como um realejo: sem compasso, quasi atôda. Do chão erguião-se nuvens de pó, quando já cansados, suados, ofegantes, com os pés em brasa e uns perros de uns callos a doer a ponto de fazer alguém vêr estrellas, pararão para recomeçar.

As senhoras abanavão-se, sorrião, fallavão baixinho ao ouvido das outras; segredando uma criticasinha subtil e ligeira, como ligeiro crao

sário que improvisavão; e o Sinhozinho a bufar de cansado, teve de sentar-se de novo ao piano com ar abatido.

- Toque uma polka, dizem uns.
- Toque uma valsa, gritavão outros.
- Em que ficão, meus senhores? perguntou o pianista.

— Valsa, valsa! repetião as moças.

A valsa foi tocada com bravura, finalizando-a o rapaz n'um galope desenfreado;

O apito do trem ordenou as despedidas, e quando o Maciel despedio-se da filha-mais-nova do dono da casa, sentio que a mão da joven es-caldava, ao passo que a de Georgetta, parecia haver sahido do tumulto.

#### IV

A temporada da festa passada pela familia Cavalcanți no campo, não foi feliz. O acadêmico considerado já noivo, tendo a liberdade outorgada pela sua posição, notou que a sua

promettida depois de um *pic-nic* que houvera na Caixa d'Agua, tinha febre diariamente.

Ella, sem fazer caso dos assaltos intermitentes, andava de pé, se bem que um pouco pallida. A mandado do medico teve de recolher-se ao leito, porém já era tarde. Estava escripto que não se ornaria com as suas flores de laranjeiras.

Degenerando em typho, a febre levou-a á sepultura, Georgetta foi sublime de dedicação.

O moço retirando-se de Pernambuco, deixou uma lagrima ornando a corôa de rosas que puzera por suas mãos no tumulo de Alina Cavalcanti.

## V

Uma manhã, a familia do major almoçava no engenho, quando na correspondencia veio uma carta do Maciel, que, formado e já em boa posição, pedia a Georgetta em casamento.

Mezes depois effectuava-se o consorcio com muito prazer dos pais.

— Eu o amava de ha muito, disse a desposada confidencialmente a uma amiga, mas daria a minha vida para ter feito feliz a minha irmã, a quem amei ainda mais, depois de reflectir que a rivalidade seria um absurdo desde que eu não era amada pelo que hoje é meu marido.

— E o egoismo?

— Esse, o coração que comprehende o que seja sacrificio põe-n'o á margem, porque não se vive sómente da felicidade propria: é-se feliz igualmente quando se póde tornar a outrem feliz tambem.



ANEXO E: CONTO "ANGELITA"

0-478

ANGELITA

I

A DAMASCENO VIEIRA

RICO, viuvo, honrado, muito economico, mas pouco civilisado, era o Sr. Ventura Coelho, um portuguez genuino, de ar bondoso, olhos pequenos mas vivos, gordo, corado, com o rosto bochechudo ornado de uma barba a particular cuidadosamente feita, usando ao peito da camisa uns botões grandes e fortes feitos no Porto, d'onde era filho. Nas mãos habituadas ao trabalho com dedos curtos e callosos tinha dous anéis: o nupcial, e um outro com um grande solitario de primeira agua engastado á inglicza.

Caracter sizudo, homem que não era de meias medidas, d'esses que vão direito ao caso, sem palavras fôfas, nem reticencias, era tido na roda em que vivia como um casco grossa, em-hora dotado de excellente coração.

A economia do negociante já tocava ás raías da sovinnria, no que era de vez em quando censurado por algum íntimo a quem respondia — O diabo as tece; e se por infelicidade gastar estes *contêcos* que tanto suôr me fizeram perder, aquelles que hoje me bajulão deixar-me-hão com desdém. Além d'isso tenho a pequena que já está com os seus onze annos, que é preciso educar no estrangeiro, erubora eu não saiba lá bem o que seja educação, instrução e todas essas cousas precisas a uma senhora para fazer bom casamento.

— Guarde o seu dinheiro. para melhor fim, respondoe um amigo. Aqui no Rio já se educa muito-bem e gasta-se menos.

— Eu cá me entendo, continuou. Sou portugeuz, homem já pratico, portanto, a menina ha-de ir para Lisboa aprender o que eu não sei.

## II

D'ahi a um mez partia para a Europa a Angelita que de feições expressivas e olhos negros, era muito gentil, embora magrinha e pallida, porém cheia de vida.

Passados tempos, o correspondente começôu a mandar os boletins, por onde via o bom do homem que sua filha era de uma intelligente rara, e, mais raro ainda, muito estudiosa, o que é incompativel quasi com o primeiro predicado.

Depois lá veio a primeira carta escripta com essa letra desigual, tremula, incerta, que nota-se nas crianças quando principião a ensaiar o bastardinho.

Em seguida, de mez em mez já acompanhava o boletim que estava mais augmentado pelo crescente adiantamento da brasileira, a esperada missiva que era mostrada pelo pai aos amigos, analysando com prazer a differença da primeira.

A papellada não lhe cabia mais na carteira, quando elle com receio de perdê-a guardou-a na sua casa de commercio, conservando com tudo sempre a ultima carta que recebia.

Os annos voavão. Os cinco, marcados pela vontade paterna já estavam findos. O Ventura vivia satisfeito, alegrissimo. A Angelita mandara-lhe a photographia que reproduzia a sua

imagem de mocinha, agora robusta, e senhoriil, e com muitos desejos de voltar á patria.

O negociante ficou deveras commocionado. Elle que não era homem lá de grandes expansões, abraçou o retrato, chorou beijando-o e dizendo aos amigos que a pequena sahira á mãe, possuindo a mesma physionomia franca, a mesma expressão de olhar, o mesmo talhe de corpo, e que talvez até... o mesmo modo de andar.

— E de você, então o que herdou ella? — perguntou um malicioso.

— Nada, nada!... respondeu sacudindo a cabeça e pondo a photographia mais ao longe para vel-a melhor. Já não é pouco o parecer-se ella com a mãe que era mesmo uma rapariga de truz e trabalhadora. Nunca paguei fóra engomado; também n'esse tempo era preciso uma certa economia, era...

N'essas e n'outras considerações tornava-se ás vezes massante o pobre pai que resolveu ir buscar a mocinha, escrevendo n'esse sentido á directora.

Logo que vio-se a bordo, com a carteira repleta de ordens francas para casas commerciaes

e cheques para diversos Bancos, elle scismava na filha; remontava á idade em que a vira pequenita trepar-lhe nos joelhos, a puxar-lhe a meia barba não muito aparada então; e a sujar-lhe as calças com aquellas mãosinhas emporcalhadas de doce e pó... Depois, via a sua defunta Joanninha junto a si aos domingos, lá no commodo que tinha no fundo da mercearia a conversar sobre as novidades da semana e pedindo para ler-lhe no *Jornal do Commercio* as novidades que o caixecirito ouvia contar á freguezia.

A sós, sentado na *preguiçosa* escutando o rumorejar das aguas, recordava-se do navio em que tinha vindo para o Brazil ha trinta annos passados, com os pés descalços, uma roupa ordinaria a cobrir-lhe os membros rijos, gordos, fortes e rosados, indo para casa de um patrão que era ruim como um condemnado... A felicidade, porém, bafegara-lhe a vida; em vez de pobre e nú como viera, voltava á terra, rico, com a commenda da Conceição de Villa. Viçosa ao peito, considerado e feliz.— Que differença de posições?... Como era bom ter-se dinheiro?!

Depois da estada no Lazarêto, lá foi ao collegio, sendo tal alegria que teve aover a filha, que suspendo ao ar a menina n'um amplexo quasi suffocante.

### III

Angelita com o paç foi—«correr mundo» como dizia elle.

Chegando em Pariz achou o Sr. Ventura que a ex-collegial devia ter bons vestidos, bons chapeus, boas joias, abrindo-lhe a bolsa prodigamente, e aproveitando-a ella ainda com mais prodigalidade instigada por uma condiscipula que em sua companhia e na do Sr. Ventura, vinha tambem para o Brazil.

Depois de uns seis mezes de excursão por diversos paizes, voltarão ao Rio onde elle preparou-lhe uma casa dando como dama de companhia á filha, uma senhora de sua inteira confiança.

Bonita, instruida, prendada, viva e meiga, frequentando a sociedade, vio-se o portuguez

atrefado querendo que a Angelita brilhasse, que sobresahisse, que usasse um adereço antigo de grandes brilhantes que pertencêra á mãe, mostrando pelas joias ter bastante dinheiro.

— Tomára já casar a pequena, disse um dia confidencialmente ao socio.—Esta vida assim de bailes e concertos, obrigando-me a sahir fóra dos meus commodos, já não é commigo que estou velho.

No entretanto, os pretendentes chovião, sendo o escolhido um medico novo, rapaz bonito e de esperanças.

A filha do negociante deu-lhe corda, resultando um namoro travado ás directas querendo casar. O pretendente tornou-se a sombra d'ella que, toda enamorada chocou-se ao vêr que o paç regeitava o medico, apresentando-lhe o socio que a pedira igualmente e que ella recusára.

— Deus me livre!.. exclamara o portuguez iracundo dirigindo-se á moça. Eu consentir que te caseses com um boncco de pastinhas, e lunetas, perfumado, com flôr ao peito, um pelintra, um medico sem clinica, que não tem futuro!... Ah! ah! ah! tinha bem que vêr!... Que esperanças!

Além d'isso eu não sei tratar com essa gente; não nasci para babuzinhas, nem excelências, nem senhorias. Eu sou homem do trabalho, e has de casar com quem eu quizer... com um meu igual a quem tenho de vista ha muito tempo como o sabes.

Depois da colera, passara o portuguez á brandura invocando a fallecida esposa, e os seus cabellos brancos, até que afinal convenceo-a.

O Bernardino Fiuzza apaixonado pela filha do socio capitalista, ficou louco de satisfação ao saber que era o preferido, prometendo á pobre creatura muitas regalias e prazeres.

Sem educação, quasi impolido, rufuento, se bem que sempre um pouco mais limado do que o futuro sogro, não discorreo que a mulher educada ha-de necessariamente pensar de fórma diferente d'aquella que o não é. Elle, que a conhecêra desde pequena, achou que o Ventura não tinha razão em ser tão exigente com o coração da filha. Pensando moderadamente sobre o caso, não obstante amar a Angelita, vio que o partido antigo não era de todo mau, mas que a si, cabia a sorte de possuil-a como desjava.

Elle então accitou o casamento, que realisou-se em dous mezes.

#### IV

Depois de casada vio que a situação em que estava era em tudo falsa.

Respeitando o marido, no meio do luxo, ella delicada por natureza não censurava-lhe a phrase mais dura, para não provocar discussões.

Vivia n'uma doudadura cuidando da sua casa, dos seus criados, da economia domestica, das suas compras, das suas visitas.

O marido não ligava-lhe a importancia que ella merecia, accitando comtudo convites para sarões e concertos, assignando companhias lyricas, mandando buscar da Europa atavios, mas tudo isto sem mostrar interesse, como por obrigação.

Tempos depois, começou elle a tornar-se sovina. Suspendeu os cem mil réis que mensalmente dava á esposa para seus alfinetes, dizendo que os gastos são superfluos, que os negocios

ião mãos, que o Sr. Ventura perdêra grandes sommas com a quebra de uma companhia.

Prohibio-lhe amisaes, visitas, recepções, pois que estava morto com a canceira de divertimentos que até ali tivera.

A pobre senhora ficou perplexa. Já não era sómente a indiferença e as grosserias que magoavam-n'a. Elle, taciturno, respondia-lhe ás perguntas ou por monosyllabos, ou virando-lhe as costas.

Como de costume, os convites succedião-se sendo recebidos com desabrimentos, rolando depois os impressos pelas *étagères* e porta-cartões.

— A mulher fez-se para dona de casa, disse-lhe uma vez que recebera um cartão para o Cassino. Quando solteira, lá havia sua razão de querer divertir-se e gosar, porém, agora o caso muda de figura, já é mãe, precisa cuidar mais de sua filha, a qual affanço-lhe que não será educada a sua moda, mas sim, sob a minha administração, sem os seus preconceitos nem habitos.

Inquirida a causa do homem proceder assim, soube-se que prevaricava por uma forma

melhor, tomando para norma a um amigo que empobrecêra á custa do capricho de uma mundana de alto cothurno.

A viúva da moça mudou completamente. A menor palavra era recebida com um arre-flesso, a mais simples observação com ameaças.

O Sr. Ventura no estrangeiro ignorava o que se passava com a joven, quando ao voltar para o Brasil, em um naufragio, falleceu, perdendo com isso á filha uma boa parte da fortuna, trazida em poder paterno.

Longe, pois, de consolar a desgraçada que não recalçitrava, o socio do fallecido passou de más palavras a ameaças para com a esposa, e d'ahi... (que horror!...) á execução physica, ferindo-a uma occasião.

Era de mais!... tornava-se preciso reagir, e ella fê-lo abandonando aquella casa onde julgára terminar seus dias, e para onde entrára crendo sero Eden que amanhizasse-lhe a chaga do coração, pelo correctivo do seu proceder de senhora educada.

Em casos taes, por um advogado, mandou propôr ao marido acção de divórcio, que este não accitou, estipulando-lhe, porém, uma medida que mal a collocava ao abrigo das necessidades mais urgentes.

Depois, respondeu que a menina que considerava sua filha pertencer-lhe-hia desde a data, em que completasse tres annos, idade essa marcada pela lei para serem conservados os filhos no poder materno.

E' para lastimar-se realmente em casos taes, que no Brasil não haja como na França, a lei de divórcio instituida por Quinet.

O nosso divórcio legal resente-se de anti-gas praxes e preconceitos, dando margem a que o conjugue desgraçado, conserve-se sempre desgraçado pela indissolubilidade do acto que só garante e reconhece estabelecendo como principio a separação de corpos e bens, extinguindo-se isso com a morte de qualquer um dos conjuges.

Nas condições anormaes de Angelita, ella tinha a seu favor tres clausulas bem destacadas e sensiveis :—Adulterio, sevicia e injuria grave

Quanto ao adulterio, na França a lei do divórcio é justamente severa para com o adultero, seja qual for o sexo, prohibindo-o de casar.

Eu creio que a lei do divórcio aqui, seria um bem por estabelecer no seio de algumas familias a moral, o amor, e toda essa alegria compativel e precisa ao espirito, á sociedade e, sobretudo ao coração.

Angelita afastou-se das antigas relações, conservando apenas as mais intimas, que a não abandonarão.

No doloroso Golgota em que plantára a cruz do sacrificio do seu futuro, fazia-se mais terna para com a pequenina que sem comprehender a tempestade que rugia na vida de sua mãe, tornara-se para a mesma uma necessidade su-prema. O coração materno é um cofre de affectos reconditos, traduzidos pela manifestação de sacrificios e abnegações inimitaveis.

Quantas vezes, ao fitar a filhinha, os grandes olhos da martyr empanavão-se de pranto, por

não poder remediar a falta d'esse louco asylado na própria ignominia de suas acções, que a sociedade no tremendo tribunal da indifferença julgava-o innocente, sendo culpado; sem reflectir que a maior parte das vezes, o homem casado é o responsavel unico d'essas reacções vergonhosas que dão-se sob os tectos domesticos, atirando-se depois chufas despreziveis á mulher que muitas vezes, innocente, veste comtudo a estamemha da culpada.

Tres annos... pensava ella !... Pois só tres annos compensarão acaso o trabalho que dera-lhe a menina? E depois?... o que fica para os juro da natureza? E a paciencia? e o amor?... E' terrivel, sei. O suicidio moral do pensamento não corrompe; no entretanto, o character da mulher sensata nem autorisa juizos mal fundados, porém... a luta é monstruosa, a razão nunca lhe é dada, por isso Angelita, desejava morrer.

As circumstancias em que via-se, adoentavão-n'a; uma tristeza profunda absorvia-a. Ella comia mal, e ainda assim não digerira os alimentos; estava dispeptica, anemica, doentia... Além d'isso, tantos choques successivos tornavão-n'a

impaciente, nervosa, hysterica, mostrando-se mulher.

E os dias e mezes atropellavão-se.

A ampulheta do tempo estava prestes a marcar os tres annos para a separação.

A pobre mãe definhava; contava minuto por minuto, hora por hora, segundo por segundo...

Si elle cedesse!... a menina era, tão fraguinha !... Por vezes, o excesso do amor materno quiz supplantar o dever e a dignidade n'esse vacillamento da razão e do direito.

As offensas então erguião-se para sustera a moral e o character, dando logar ao odio que lembrava-lhe como revindicta o despreso e o asco que áquelle insensato merecia

Felizmente a justiça eterna lavrou por fim a sentença de liberdade da joven, por meio de um insulto apoplectico que fulminou o Fiuza.

A mãe, poude então, como viuva, ter sobre a filha o privilegio concedido pela lei.

## ANEXO F: "FRAGMENTO DE UM ROMANCE INÉDITO"

## Fragmento de um romance inédito

(AO DR. SYLVIO HONÉRO)

**N**ÃO era surpresa aquillo. Tudo na vida é natural pela forma das circumstancias. Além d'isso, o tempo do romance piegas já passou. Com a idade medieval fôrão-se as castellãs; com a época do romantismo tombarão os poetas de pallidez marmorea, acabarão-se os tisticos e aquelles que fazião da vida uma serie de conjuncto tão pocticamente contornada, a ponto de hoje parecerem ridiculos, irrisorios, mesmo até incomprehensíveis.

A actualidade quer robustez. A geração presente é uma geração de fortes. O *élite*, o ideal das moças já não é o ar doento e débil, mas sim o da saude, o da vida, o do bem-estar da alma, educando-se para viver sem succumbir.

d

tendo no rosto duas rosas estampadas; não de carmin artificial, mas, sim do sangue bom, transmissor da saúde, da força e da vida.

E' possível que a leitora que folhear estas paginas conheça algumas noções da psychologia positiva que se esforça a não perder de vista a combinação da physica com a moral, do agente e da acção, considerando o tecido nervoso, o peramento de qualquer individuo, a sua energia elastica e vital, e até mesmo para julgar do seu valor individual, bastará medir exactamente por elle o systema nervoso nos diversos modos de acção e reacção combinados com a noção do volume do centro dos mesmos.

Pessoas ha que possuem uma impressionabilidade de imaginação muito fraca, não podendo por isso guardar por muito tempo uma impressão moral.

Para esses, os actos que dependem do cérebro são lentos; não se lhe podendo exigir esforço violento ou energico. Os seus affectos são calmos; encontram facilidade na vida; porque a estes não se lhes liga muita importancia em attenção ao caracter.

Ha outros, porém, que são da cabeça aos pés muito impressionaveis; tudo os agita; tudo os faz gosar; ou mesmo até soffrer. N'estes, a acção nervosa é rapida, energica, e, posto que esta impressão jámais repouse, o seu caracter tem uma mobilidade excessiva.

As faculdades intellectuales, mesmo quando seão bem pronunciadas, não podem ser fixas por não conservarem por muito tempo uma impressão, buscando em seguida outra; sendo por essa fórma interrompidas as emoções que privão a intelligencia de agir com certa presteza, muito embora reuna ella facilmente o colorido da imaginação que obedece, sem o acoute das paixões, dando preferencia ao que emana da razão.

Nas creaturas, ainda ha um outro predicado addicionado aos de cima, descriptos pallidamente por mim. E' ainda a sensibilidade elevada ao mais alto grão.

A imaginação n'elles é mais ardente e vigorosa, posto que inconstante. Alegres, corajosos e activos, são-lhes communs os actos da vida; nada estranhão, tudo percebem e actuão sem restricções. A physiologia, minha cara leitora designa o primeiro como lymphatico; o

segundo, como nervoso, e o terceiro, como sanguinco.

É da formação do caracter que o individuo attrahê sobre si as attencões pessoas de outrem, creando muitas vezes affectuosos nos que julgava indifferentes; e amigos quasi sempre sinceros, n'estes que cria apenas gosar de métra sympathia.

A viscondessa vira o nome d'aquelle a quem amara no numero dos passageiros chegados.

Era justo que viesse; o amor esfria com o tempo; ella casara-se embora forçada com um velho titular a quem não amava mas que a moral obrigava a respeitá-lo, não cahindo sobre a sua corôa de nobreza um unico salpico do pó das más linguas. Havia dous annos que Corbella vivia como uma verdadeira fidalga, embora muito nova, aos vinte annos, apenas, considerava que os desperdícios do visconde não podião, nem devião ir além. Elle não media despeza: gastava em casa, gastava na rua, gastava no jogo. E a ultima companhia lyrica quantos contos de réis lhe havia devorado; e com a actual, quanto não desperdiçava com essa cantora, de quem publicamente fizera-se amante?

Olhou em roda: o *boudoir* era caprichosamente adornado; o palacete, mobiliado com luxo; as carruagens, optimas; a criadagem, escolhida; boa capa, boa adegua. Nada mais faltava-lhe a não ser o amor, a confiança que elle não lhe despertava, e que ella não lh'a pedia, por não lhe ser isso facultado.

Ao ficar viuva, o que restar-lhe-hia?

Com as mãos cruzadas atôa sobre o regaço, a moça voltou um olhar pelo livro do passado e virou-lhe a primeira folha. Era a da infancia; voltou a segunda, era a da adolescencia; virou ainda a immediata, era a da juventude cheia de risos e de mimos d'aquelle velho avô, que a creara na mediania, mas pela ambição que tinha de vê-la feliz, sacrificara-lhe o futuro inteiro. Si ao menos tivesse um filho?

O prodigo do marido sem duvida não teria ainda feito testamento, porque no tresloucamento em que vivia não julgava que a vida se assemelha a luz vacillante da véla que á crepitar, apaga-se de vez.

N'estas scismas, procurando riscar da memoria a imagem que buscara pagar do coração desde que ligou-se ao titular, lembrou-se

que ainda conservava d'elle uma reliquia. Erão sonhos do passado, provação para o presente, mas baixeza para o futuro. Resolutamente abriu uma das gavetas da secretaria de charão, de onde tirou um saquinho de velludo, d'entro do qual ao pegar n'uma photographia, a mão tremeo; depois, retirou umas cartas, e depois flores secas.

Sem duvida que uma recordação agradável, perpassou-lhe na mente. Desanuviou o semblante; o sulco frontal indicando resolução e energia, tornou-se menos profundo; ella sorriu, e inconscientemente, beijou tudo como quem beija uma reliquia, ou a lembrança legada por pessoa que morrêo. Depois, n'um impeto, estraçalhou o retrato, a carta, e as flores; findo o que, accendend: um phosphoro chegou-o aos des- troços, não querendo vêr porém, a pequena chamma que produzia o incendio dos objectos queimados.

Serião cinco horas da tarde. N'essa noite havia espectáculo, e ao jantar esperava visitas. O ruído que fez alguém entrando no aposento obrigou-a a voltar a cabeça: Era o marido que d'ella approximava-se dando-lhe as pontas dos

dedos os quaes ella apertou na aristocratica e bem feita mão.

— Ahi na sala está o ministro francez; convidei-o a jantar, são cinco e meia, e é bõem não fazê-lo demorar. Temos hoje a nossa récita de assignatura, como sabes.

— Sim, respondeu encaminhando-se para o botão eléctrico da porta. Fede-lhe desculpa se por acaso me demorar um pouco; preciso fazer uns reparos n'este cabelo. Até já; e es-tendo-lhe a mão que foi apertada por elle glacialmente, como se assim demonstrasse ser de mais aquella attenção, sahio o visconde sem dirigir a sua mulher mais que um olhar de indifferença.

Como fôra frio o contacto d'aquellas duas mãos, a que tão sem calor correspondeo elle, não visando esse bem que sentimos quando aperta-mos a mão da pessoa a quem estimamos, e que lhe fôra dada por ella com certo interesse, e quasi cordialidade. . . .

E' exacto que, embora denote polidez, um aperto de mão entre nós brazileiros, elle quasi que não traduz emocionabilidade ou effusão, fazendo-nos inversos dos inglezes que tomão

característico, tradicional e com certo visio de originalidade o seu *shake-hands*. sacudido, meio rude, mas franco, leal e generoso.

Entre nós, o apeto de mão é sem vida, sem expressão, limitando-nos muitas vezes a tocarmos, não as mãos, mas apenas as pontas dos dedos apresentadas.

Por mim tenho analysado. Educada á inglaterra, habituei-me a sentir-me bem, quando aperto como essa boa gente a mão de uma pessoa amiga. N'um bom aperto de mão, sincero, amistoso, cordial, humorístico, conhece-se o caracter de quem o dá, ou o transmite, mostrando espirito, importancia pela pessoa estimada, repartindo assim o fluido magnetico estabelecido pelo contacto da sympathia mutua.

Corbella dirigio-se ao salão, e d'ahi pelo braço do diplomata passou á sala de jantar. Felizmente estavam todos de bom humor, conversavam sem etiqueta, familiarmente, comendo-se sem constrangimento, adubando a refeição algum dito picante ou alguma anecdotia contada pelo ricasso. As iguarias eram abundantes, a mesa bem servida, os vinhos finos, a sobremesa variada, e a louça de preço.

Depois do café todos retirarão-se, dirigindo-se os donos da casa aos seus aposentos que serão separados por um corredor raramente por elles frequentado.

A titular começava a mudar de vestuario; sem querer, quando, olhando para o chão, viu as cinzas que ficarão do incendio, as quaes o sopro da aragem que entrava pela janella embalando os cortinaes, espalharão-se sem deixar mais do que leves vestigios. Do passado só lhe restarão as cinzas do coração e as cinzas das provas materiaes que agora uma lufada de vento incumbia-se de as levar de vez.

O moreno-claro de Corbella sobrescia em um vestido *vicar rose*, decotado, coberto de rendas presas ao lado, por um grupo de rosas e jasmims. Sobre o collo n'ú colloco um simples fio de grossas perolas que pousavão garbosas fazendo mais sobresahir e realçar os contornos de um pescoço bem torneado, como o d'ella. Nos cabellos, prendeo um pente de tartaruga e brilhantes. Apenas dous simples braceletes vião-se sobre as luvas côr de carne. Tomando o leque de gaze, na sua simplicidade moderna estava elegantissima.

Como ultimo reparo forçado, collocou sobre a cabeça um véo de rendas finas, mandando pôr na cadeira por um gesto a capa de casimira que a criada lhe offerecêra.

A's oito e meia, já impaciente, entrou com o marido na caquagem que a trope largo par-tio de S. Clemente, puxada por uma parrelha de cavallos de raça e guiada por um cocheiro e um *groom* com farda de luxo.

O theatro refulgia de luzes; o que havia de mais *fashionable* na sociedade fluminense lá estava.

Principiou o primeiro acto ouvido religiosamente, findo o qual, no camarote dos nossos conhecidos entrãto dous cavalheiros, apresentando aos barões de Santa Helena, o mais idoso dos dous; o mais novo, um moço de uns vinte e cinco annos pelo menos.

A joven estendeo a mão a Mr. de Varcennes, secretario da legação franceza no Brazil, e que chegára ha pouco, não sabendo no entretanto disfarçar um certo *qué* de desprazer ao receber os cumprimentos do diplomata, com quem logo antipathisou. Desagradava-lhe o todo do apre-sentad, conservando-se muda quasi durante

todo o tempo que durou a visita. Se fôsse um pouco mais experiente notaria que o sorriso d'aquelle homem era maligno, que o olhar ao fitar-lhe o collo provocante, moreno e arredon-dado, tornara-se impudico, que uma fãisca de sensualidade passára ligeira como o raio ao mostrar-se para si, de uma exquísita amabilidade e delicadeza, na correctã expressão de homem habituado a viver no grande mundo.

Emquanto prestava attenção ao diplomata, parecet-lhe vêr alguém bem conhecido seu. A emoção fôra breve; um engano talvez... porém, aquelle que estava em frente era tão parecido com o Carlos, a quem amára... Pobre mulher!... E estava alli, ao lado de seu marido, ostentando a posição que tinha, com o coração cheio de fel, mas com os labios em sorrisos, para mostrar ao publico a felicidade que não gosava, mas que era preciso apparentar.

O mundo é cruel; está sempre ao lado da fraude, do perjurio, do irracionalismo; crê sempre a maior das vezes na mulher, a unica culpada dos naufragios conjugaes. Existem, é certo, senhoras sem criterio, sem discernimento, geniosas, capazes de fazer peccar o Christo, s:

elle viesse de novo á terra, mas na maior parte das vezes os maridos perdõem-me elles e até o meu são os unicos autores das infellicidades e mesmo das divergências conjugaes da parte das esposas. Nem todas têm a condescendencia precisa, nem todas pensão rectamente com tino, e sobretudo rara é a que tem a philosophia necessaria para perdoar fraquezas e fracassos do companheiro dado pelo coração e pelo casamento.

Diz Lamenais que o matrimonio só tem uma phase: « a moral, que deveria ser imposta com preccitos iguaes para ambos os conjugues. » E' logico isso, razoavel, mas impraticavel pelas leis estabelecidas pelo Codigo Penal e Social. D'ahi, veja-se: o homem que tem a seu favor a liberdade, a acção, faz o que lhe parece, se trahе a esposa deixando-a na penuria, infamemente, a sociedade está sempre prompta a desculpa-lo e a apontar-lhe a regeneração no futuro, que o tornará então um homem de bem. Se porém vê-se illudido, a lei facilita-lhe ainda o direito de matar aquella que o trahiu, porque sujou-lhe o nome, emporcalhou-lhe a honra. Indo preso, ou entregando-se á prisão que é de melhor effeito,

sob o manto da mesma lei, sahe absolvido, victorioso, dizendo a sociedade que elle é um homem de bem, que cumprio com o seu dever.

A' mulher tudo a fere, sei. A bem da sua dignidade é que deve manter-se sempre no seu papel de senhora, para não cingir-se ao de escrava, porque, a matar ella o marido n'um caso fortuito, levada pelo desespero do ciuime seria simplesmente reputada uma assassina infame, concordando eu' que, sendo a mesma fraca, nunca ao seu todo gracioso e gentil estaria bem o alfange de uma Judith, estampada n'uma mulher da actualidade.

O sabio que veio ao mundo resgatar a mulher tirando-a da torpeza em que vivia como *coisa*, plantou-lhe a igualdade de par com o seu masculo companheiro. Igualdade, por confraternisação e caridade, foi essa a doutrina de Jesus.

A mulher offerece actualmente um ponto de estudo philosophico muito sério.

Uns querem a sua completa emancipação; outros o seu aniquilamento, plantando sempre esses dous modos de pensar—a discordia na união que deveria haver no lar domestico.

A educação é o principal fim, porque os filhos mais tarde são outros tantos cidadãos que, sendo depois também pais de família, seguirão o exemplo que tiverão, educando por seu turno, as suas vergonzeas sob a influencia moral em que fôrão criados.

O homem casado que se compenetra dos seus deveres, não só dá direito á esposa que faça d'elle o seu conselheiro, o seu melhor amigo, como, tomando-se ella esposa e amante, sob o influxo da luz que adormece e desperta na felicidade, fará do lar um paraíso, e do amor a cadeia eterna que liga o coração á terra, e o prende, por meio da virtude e das boas acções, a Deus.

.....  
 .....  
 .....