

MULHERES À SOMBRA:
A TEMÁTICA DA SEGUNDA ESPOSA
EM *ENCARNAÇÃO*, *A INTRUSA* E *A SUCESSORA*

Christini Roman de Lima

Doutora em Letras pela UFRGS

Flávia Santos da Silva

Licenciada em Letras pela UFRGS

RESUMO: O artigo trata da temática da segunda esposa nas obras *Encarnação*, de José de Alencar; *A intrusa*, de Júlia Lopes de Almeida, e *A sucessora*, de Carolina Nabuco. O tema, de um lado, é utilizado para estabelecer e fixar paradigmas para as mulheres. De outro lado, instituem-se os primeiros tensionamentos desses mesmos paradigmas.

PALAVRAS-CHAVE: José de Alencar; Júlia Lopes de Almeida; Carolina Nabuco; Segunda esposa; paradigmas femininos.

ABSTRACT: The article addresses the theme of the second wife in the works *Encarnação*, by José de Alencar; *A intrusa*, by Júlia Lopes de Almeida, and *A sucessora*, by Carolina Nabuco. The topic, on the one hand, is used to establish and set paradigms for women. On the other hand, the first tensioning of these same paradigms is instituted.

KEYWORDS: José de Alencar; Júlia Lopes de Almeida; Carolina Nabuco; Segunda esposa; Women paradigms.

José de Alencar, Júlia Lopes de Almeida e Carolina Nabuco são nomes que podem não ter muitas conexões à primeira vista. Os três autores, todavia, abordaram uma mesma temática: o conflito vivenciado pela segunda esposa de homens viúvos. Zahidé Lupinacci Muzart (2002) denominou o tema como “à sombra da outra”.

Os autores discutem, por meio da temática, o papel da mulher como um sujeito à sombra: à sombra de um ideal feminino inatingível, tematizado tanto por José de Alencar, no romance *Encarnação*, quanto por Carolina Nabuco, com *A Sucessora*; à sombra da moralidade exacerbada, como a personagem de Júlia Lopes de Almeida, em *A intrusa*. O lugar social das mulheres que escreveram no final do século XIX e início do XX também é um lugar marginal, à sombra dos homens. Zahidé Muzart (2002:137) destaca que “não restava senão o papel de usurpadora de uma posição até então restrita ao homem”. As autoras (ao contrário dos “homens de letras”, com seu expoente aqui representado em José de Alencar), ao tematizarem a questão da segunda esposa, “em última instância estariam simbolicamente pintando as condições de vida das mulheres escritoras, das criadoras da época” (Muzart, 2002:137).

O tópico foi tratado no Brasil primeiramente por José de Alencar, sendo *Encarnação* o último romance em vida do autor¹. A obra se divide em vinte e um capítulos curtos e foi destinada à publicação em folhetim. O romance é narrado em primeira pessoa, sendo que o narrador, distanciado temporalmente, conduz o olhar das leitoras – que compunham o público alvo dos folhetins, em sua maior parte – para a representação do ideal de amor idílico e transcendente, configurado como uma vocação feminina. Esse amor ideal impulsionaria as mulheres à sujeição integral.

Encarnação trata do triângulo amoroso entre Amália Veiga, Carlos Hermano de Aguiar e sua primeira esposa falecida, Julieta. Hermano era um jovem viúvo abastado que, após perder a mulher, Julieta – falecida em decorrência de um aborto –, contraiu segundas núpcias com a vizinha Amália, uma garota de dezoito anos, filha única de uma rica família de São Clemente. Amália, antes de interessar-se por Hermano, almejava conservar “sua independência de filha querida e moça da moda” e não pensava em casamento. A história do viúvo devotado à lembrança da mulher amada a converte. Hermano, por sua vez, apaixonou-se pela jovem. Os dois se casaram, mas a

¹ *Encarnação* foi escrito no ano da morte de Alencar, em 1877, publicado postumamente, em 1893.

união não foi consumada porque o fantasma da primeira esposa interditou a união, ou seja, o sentimento de infidelidade à memória de Julieta impediu-o de tocar em Amália.

A jovem, além disso, sentia-se uma intrusa na nova casa, uma vez que o antigo aposento de Julieta fora preservado e os empregados não aceitavam sua autoridade. A situação tornara-se insustentável e Hermano via como única solução o suicídio. Amália, temendo a morte do marido, entrara no quarto da outra e descobrira uma estátua de cera. Não obstante, percebera, ao compará-la com o retrato de Julieta na parede, que a estátua e o retrato não se pareciam – apesar de estar trajada com as roupas da falecida. A protagonista, segundo o narrador, compreendera que “Hermano não idolatrava a forma (...). O que ele amava era (...) um espírito (...) de beleza imaterial, que transportara a princípio para uma mulher, depois para uma imagem e afinal para uma estátua” (333).

Amália, depois disso, tomou uma resolução:

Ser outro, negar-se a si mesmo, suprimir-se moralmente (...).

Decerto, naquela moça travessa, risonha, incrédula e leviana, que antes enchia de alegria as salas e os divertimentos, ninguém pensaria encontrar um ano depois a mulher dominada pela paixão mais sublime, e capaz de um heroísmo de amor raro na vida ordinária (333).

Ela almejava recompor em seu corpo e espírito uma nova Julieta e, em pouco tempo, a transformação foi completa. Hermano, ao final do romance, não se demoveu do intuito de suicidar-se e, para tanto, ateou fogo na casa, mas foi salvo por Amália. O casal partiu para a Europa, voltando cinco anos mais tarde com uma filha de quatro anos, a quem deram o nome de Julieta.

Amália, a partir do exposto, teve de combater a idealização em torno da imagem da primeira esposa falecida de Hermano – após o casamento em segundas núpcias. Não conseguindo vencer a disputa, a jovem fundiu em si a imagem da outra. O conflito em que Amália mergulhou, porém, não se reduziu à contenda com o fantasma de Julieta; dizia respeito, principalmente, aos desejos masculinos em relação ao feminino, ou melhor, em relação ao ideal de mulher almejado por esse homem; e foi no corpo e no espírito de Amália que se travaram tais conflitos. O ideal feminino, representado na figura de cera que Hermano mandou talhar (um ideal de beleza), uniu-se à figura da primeira esposa falecida (que simbolizava o ideal de casamento),

convergindo e se personificando no corpo de Amália. Ela, ao encarnar esse duplo ideal, ao se fundir com Julieta, teve de se anular enquanto indivíduo, transmutar sua identidade para se caracterizar como uma “outra”.

A casa também era um espaço de disputa e foi, do mesmo modo, dividida após as segundas núpcias. Ao final do romance, destarte, a casa foi destruída pelo fogo, mas, em seu lugar, o casal ergueu nova moradia. A nova casa – tal qual a segunda mulher – se reestruturou sob os escombros da primeira. A protagonista, nessa nova equação, não precisava mais disputar espaço, pois gerou uma nova Julieta: a filha coroou-a com o papel de mãe.

À vista disso, a perspectiva do romance de Alencar volta-se à ótica masculina da questão, o que se percebe através da tomada de posição por parte do narrador. Tal aspecto aponta para o efeito moralizante que a obra parece traduzir. A crítica não recai, assim, sobre a negação da identidade, dos desejos e da individualidade da mulher, mas sobre a postura inicial da jovem ativa e sedutora que via o casamento como um contrato. A instituição não é contestada, ao contrário, o romance enseja reforçar suas bases através de imagens e de sublimações que deveriam inspirar as “mocinhas casadoras” do período.

Conforme Elisa Maria Verona (2011), o casamento era um tema a que os “homens das letras” do período se dedicaram intensamente com o intuito de caracterizar a importância social dessa instituição, ajustando-a ao objetivo civilizatório almejado para o país – buscavam, assim, converter a população brasileira, acostumada ao concubinato, a investir em uniões legítimas:

o casamento era tido como rito de passagem fundamental na sociedade brasileira oitocentista, e o celibato era, frequentemente, percebido como algo contrário à “natureza”. Um pensamento bastante corrente entre os escritos diversos sobre o casamento produzidos no Brasil do século XIX é aquele segundo o qual da realização dos matrimônios dependiam a própria ordem e o desenvolvimento social (Verona, 2011: 22).

Amália representa, no início do romance, a impetuosidade e ousadia da juventude. Ela entendia que a posição de garota “formosa, rica e prendada” (287) lhe garantia o direito de não se preocupar com casamento, instituição não idealizada por ela. Ao mesmo tempo, o matrimônio não era rejeitado, seria antes uma “solução natural para o outono da mulher” (287). Amália considerava o amor como um

entretenimento e o casamento como um “mecânico contrato de divisão de prazeres e trabalhos”, a que todos teriam de “enfrentar em determinado momento da vida” (Souza, 2010: 212). Essa é a concepção, representada pelo pensamento da protagonista, que será combatida pelo narrador.

Os preceitos do romance de Alencar, ou a moral de sua história, também podem ser inferidos quando o narrador destaca que a jovem protagonista não conhecia “senão a aparência do casamento, essa face material, que se vê de fora, e compõe a sua fisionomia social. Agora compreendia que essa união era mais do que um modo de vida; mais do que um hábito e uma conveniência. *Era, devia ser, um destino*” (301 - grifos nossos). Esses preceitos se convertem em advertência quando o narrador destaca, por exemplo, que Dr. Teixeira “não sabia que a invasão do romance realista que nos vem de Paris tem posto em moda certa gíria de cafés e bastidores, que algumas senhoras vão repetindo como linguagem de bom-tom sem consciência das enormidades que às vezes escondem tais ditos espirituosos” (295).

A conversão da jovem mocinha impetuosa e irônica dos salões em esposa dedicada será, portanto, fundamental para a finalidade moralizante do romance. Essa conversão, conforme demonstra Paulo Alex Souza (2010), atravessa o enredo de *Encarnação*, aportando na imagem da mãe zelosa ao final da trama.

José de Alencar apresenta em suas obras, segundo Luís Felipe Ribeiro (2008), uma constante preocupação com os padrões morais e com a denúncia da falsa moralidade do tempo. Tais aspectos compreendem o “sentido pedagógico que atravessa toda a sua obra” (2008:87). Ribeiro enfatiza ainda que Alencar objetiva auxiliar na solidificação e cristalização dos valores já constituídos: “O que ele escreve assume, então, a postura de um espelho em que os leitores – e, em especial, as leitoras – devem buscar elementos de identificação, quer social, quer moral” (Id.)

A temática da segunda esposa, nesse âmbito, interiorizaria nas leitoras uma imagem romântica, elevando o amor para reforçar a importância do casamento na vida dessas mulheres. A jovem que deixa os salões para se submeter ao homem amado se caracterizaria como um exemplo a ser seguido. Os quadros do marido fiel e apaixonado e do amor que supera a morte, do mesmo modo, poderiam servir de modelo para as jovens leitoras que, assim como Amália, almejavam uma união como aquela.

Com base no exposto, a casa e o corpo feminino podem ser vistos em *Encarnação* como territórios em disputa tanto no imaginário disposto no romance, quanto empiricamente. O arbítrio masculino, em consequência, imperaria até nos locais supostamente de domínio feminino. O desejo do homem se sobrepõe e recalca os anseios dessa mulher, anseios que viessem dela mesma. De acordo com Roger Chartier (2002), as representações mentais e as práticas sociais são governadas por mecanismos de dependência inconscientes aos próprios sujeitos. Nesse sentido, as relações simbólicas de força estão no cerne da construção de uma identidade feminina que se alicerça na “interiorização, pelas mulheres, de normas enunciadas pelos discursos masculinos” (2002, p. 95).

O discurso masculino, conforme Verona (2013), é dominante no século XIX, em outros termos, é mais numeroso em quantidade e no que concerne às considerações sobre mulheres. Tal aspecto contribuiu para legitimar as formas de convívio e os papéis sociais instituídos à época:

já que falamos de um período em que as carreiras públicas pertenciam quase exclusivamente aos homens, convém notar que magistrados, literatos, professores, médicos, jornalistas, em suma, os bacharéis, contribuíram decisivamente para o processo que forjou um modelo de estado, de família e, porque não dizer, de mulher (Verona, 2013: 24).

A temática da segunda esposa (o embate entre a primeira mulher falecida e a segunda) pode ser vista também como uma representação desse lugar construído simbolicamente e que faz da mulher um sujeito à sombra. O mote da “mulher à sombra”, tematizado pela óptica da segunda esposa, pode ser pensado também em relação à literatura feminina, literatura essa à sombra da masculina. Júlia Lopes de Almeida é um exemplo disso, uma vez que, mesmo reconhecida por seus contemporâneos, mesmo atuando em vários segmentos das letras brasileiras do período e possuindo uma vasta produção, foi esquecida pelas gerações subsequentes. Além disso, seu nome, cogitado para uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, não foi aceito e, ao invés dela, seu marido, Filinto de Almeida, foi quem recebeu o lugar.

Júlia Lopes de Almeida ou Júlia Valentim da Silveira Lopes de Almeida ou ainda Dona Júlia, como era conhecida na época em que viveu, foi pioneira em muitos sentidos. Foi uma das primeiras mulheres a escrever em jornais. Colaborou nos

periódicos *Jornal do Comércio*, *A Semana*, *O País* e *O Estado de São Paulo*. Escreveu vinte e sete romances, entre eles *Memórias de Marta* (1889), *A Família Medeiros* (1891), *A Viúva Simões* (1895), *O Caso de Ruth* (1897), *A Casa Verde* (1898), *A Falência* (1901), *A Intrusa* (1905), *Cruel Amor* (1908), *Correio da Roça* (1909), *A Silveirinha* (1912). Além dos romances, escreveu livros de viagens e aconselhamento, como, por exemplo, *O Livro das Noivas* (1896).

O tópico da segunda esposa é tematizado em *A Intrusa*. Esse romance foi publicado inicialmente em capítulos no *Jornal do Comércio*, entre os anos de 1905 e 1906, e editado posteriormente pela Francisco Alves Editor, em 1908. A trama do romance se passa no Rio de Janeiro do final do século XIX e aborda a história de Argemiro Cláudio de Menezes e da governanta de sua casa, Alice. Argemiro é um viúvo fiel ao juramento de nunca esquecer sua primeira esposa, Maria. A personagem central da trama de *A Intrusa* é o viúvo, ou seja, o homem é o protagonista. A mocinha que dá andamento à ação e é pivô dos acontecimentos, quase não tem espaço no enredo: é a ela que o título remete; mas Alice é a intrusa da história.

Argemiro, viúvo há nove anos, tem uma filha de onze anos, Maria da Glória. Ela mora com os avós, os Barões do Cerro Alegre, em um sítio afastado da cidade. A distância da filha leva Argemiro a contratar uma governanta e, para tanto, coloca um anúncio no jornal. Alice Galba, então, é admitida para gerenciar a casa e educar Maria da Glória, com a exigência de jamais estar presente quando o patrão estivesse em casa: ela não seria vista por ele.

Alice apresentava-se com roupas modestas, sapatos rotos, mas de modo discreto e bem educado. O fato de ser uma mulher instruída chama a atenção de todos: por que Alice se submete a uma ocupação malvista socialmente? Essa pergunta ressoa até o final da intriga, quando o amigo do viúvo, padre Assunção, descobre que a jovem tivera posses, era filha de um advogado e neta materna de um general, fora educada em um colégio na França, onde morou até a morte de seu pai (a mãe falecera anteriormente), e, depois, passou a viver com dois velhos criados. Alice, quase na miséria após a morte do pai, era explorada pelos empregados e, em função disso, obrigou-se a trabalhar.

Argemiro, por seu turno, informa aos sogros que a filha passaria os sábados em sua casa e que empregara uma jovem como governanta. A baronesa mostra-se

horrorizada com as notícias, temendo pela moral da neta – por conviver com uma “mulher por anúncio” –, mas, principalmente, pela memória da filha. Opõe-se veementemente, portanto, às idas da neta à casa do pai. Maria da Glória, instigada pelas ideias da avó, passou a hostilizar Alice; apesar da resistência, a governanta, tempos depois, ganhou a confiança da menina.

A baronesa não aceita a situação imposta pelo genro e decide mudar-se com o marido para casa daquele. Argemiro, evitando o confronto com a sogra, parte em uma viagem de trinta dias. A baronesa, então, demite Alice, aproveitando-se da ausência do dono da casa. A governanta resiste e espera o retorno do patrão para acertar as contas diretamente com ele. Argemiro não assente com a imposição da baronesa e não apenas mantém a moça em sua casa, como também se casa com ela tempos mais tarde.

O conflito representado em *A Intrusa* aborda, conseqüentemente, a questão dos papéis sociais estabelecidos. A crítica se volta ao julgamento moral que recai sobre a jovem governanta. Em outras palavras, o julgamento moral, caracterizado no texto de Almeida, incide sobre o trabalho efetuado por essa mulher que assume a posição de esposa, sem o ser. Alice é considerada uma “mulher de aluguel” e, por isso, é vista como uma mercenária que visa ocupar o lugar vago da falecida. O aspecto condenável, aos olhos da opinião, consiste no fato dessa garota penetrar a intimidade masculina sem estar casada, cobrando para “governar” a casa.

O romance também demonstra o quanto a sociedade e suas imposições morais restringiam as mulheres ao espaço à sombra de um marido ou de um pai, ou seja, de um homem que as protegesse. As mulheres, nesse sentido, ficavam vulneráveis financeira, social e moralmente quando a figura masculina era ausente. A educação feminina – bandeira levantada pela autora – é o ponto de convergência da ação, é o que possibilita a mobilidade social de Alice. A respeitabilidade, perdida com a orfandade e a pobreza, só pôde ser retomada porque a garota não nascera à margem: é a educação no colégio francês que oportuniza a mudança.

Ainda assim, Alice está à margem da história por ser pobre e por recorrer ao trabalho em casa alheia. A personagem, conseqüentemente, quase não aparece no desenrolar da trama. Sua presença é uma ausência, como a ausência da primeira mulher, Maria, é uma presença. Alice está à sombra na ação do romance, não há quase informações sobre sua história. O narrador não fornece elementos sobre seus desejos e

intentos e o que se sabe sobre ela são informações externas, vistas de fora e distanciadas. Ademais, a personagem também está à sombra na casa que habita, desloca-se nos interstícios da presença masculina: é na ausência de Argemiro que ela circula pelo espaço.

Alice, portanto, confronta-se com o fantasma da primeira esposa; com a mãe desta, a baronesa (que simboliza o pensamento retrógrado e conservador – uma vez que ela é a maior mantenedora da memória da filha e o maior entrave para a permanência de Alice na casa, assim como para o futuro enlace com o protagonista); confronta-se com a moral e a estrutura social da época, que fixaram a mulher (e os destituídos de tudo, os marginalizados) em lugares estanques. Ela é a intrusa na casa de Maria, no coração de Argemiro, na relação da avó com a neta e, para mais, é intrusa ainda no papel de segunda esposa, papel pensado e articulado por Petronilha Pedrosa para sua filha, Sinhá – a posição social também faz dela uma usurpadora.

Cabe ressaltar que as “mulheres de letras” também podem ser consideradas, no final do século XIX e início do XX, como intrusas. Conforme Norma Telles (2005: s/p.), a “conquista do território da escrita pelas mulheres no Brasil foi longa e difícil, assim como foi difícil derrubar as paredes da casa-prisão e da prisão-textual que as confinava tendo por motivos um corpo tido como frágil, enfermigo e um cérebro meio mole, ou menor, em todo caso incapaz de formular questões essenciais”.

Michele Perrot destaca, em relação ao tipo de escrita que era “apropriada” ou “concedida” às mulheres do período, que:

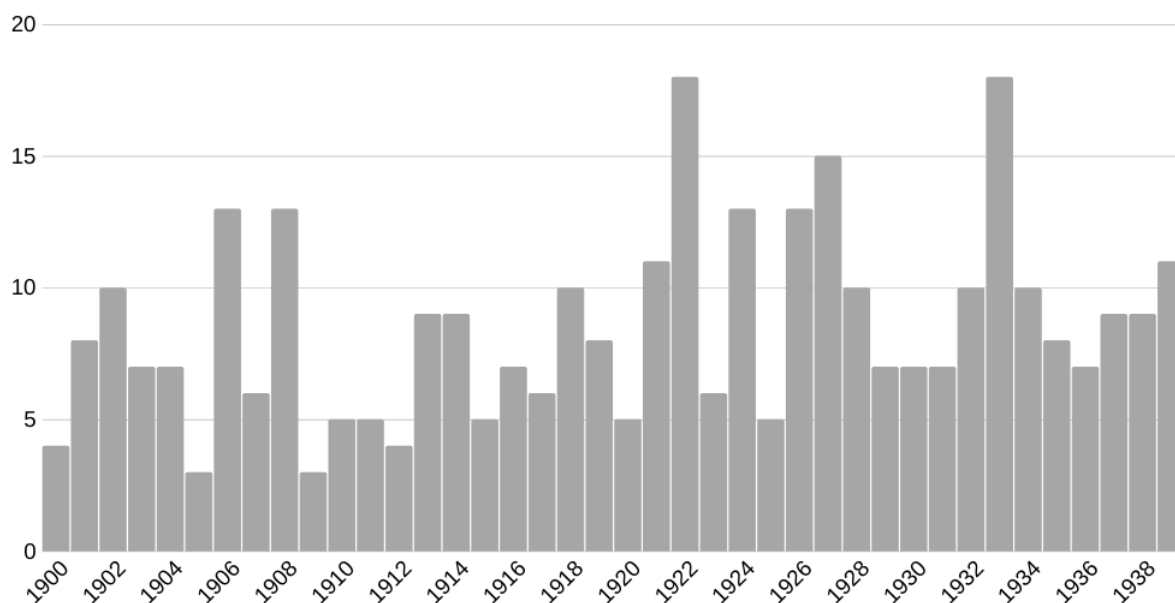
Inicialmente isoladas na escrita privada e familiar, autorizadas a formas específicas de escrita pública (educação, caridade, cozinha, etiqueta...), elas se apropriaram progressivamente de todos os campos da comunicação – o jornalismo por exemplo – e da criação: poesia, romance sobretudo, história às vezes, ciência e filosofia mais dificilmente. Debates e combates balizam estas travessias de uma fronteira que tende a se reconstituir, mudando de lugar (2005: 13).

A partir do início do século XX, uma profusão de mulheres passa a se apoderar dos territórios até então masculinos, como o da escrita e da literatura, conforme se observa através da pesquisa feita por Hilda Agnes Hubner Flores, em *Dicionário de Mulheres* (2011). Consta-se, nessa pesquisa, um total de 3.330 nomes de mulheres que trabalharam em diferentes esferas sociais ao longo dos séculos XIX, XX e XXI. Heloisa Buarque de Holanda e Lucia Nascimento Araújo, em *Ensaístas Brasileiras*

(1993), destacam, do mesmo modo, mais de 600 verbetes sobre produções femininas brasileiras no campo da crítica de literatura, da música, do teatro, do cinema, das danças e das artes plásticas, cobrindo os trabalhos de autoras que publicaram em livros e em periódicos nos séculos XIX e XX.

Ao observar as publicações femininas nas primeiras três décadas do século XX, encontram-se os nomes de 98 autoras e mais de 300 publicações, segundo a pesquisa de Flores (2011). Os gêneros mais explorados por essas autoras são a poesia e o romance, correspondendo a 31,6% e 16,7% das publicações respectivamente. Em *Ensaístas Brasileiras* (1993), os mesmos gêneros aparecem em destaque. Holanda & Araújo (1993) apontam os nomes de 30 mulheres e 90 publicações. Dessas, 28,1% correspondem a poesia; 22,5%, a obras de gêneros não identificados pelas autoras, e 16,9%, a romances.²

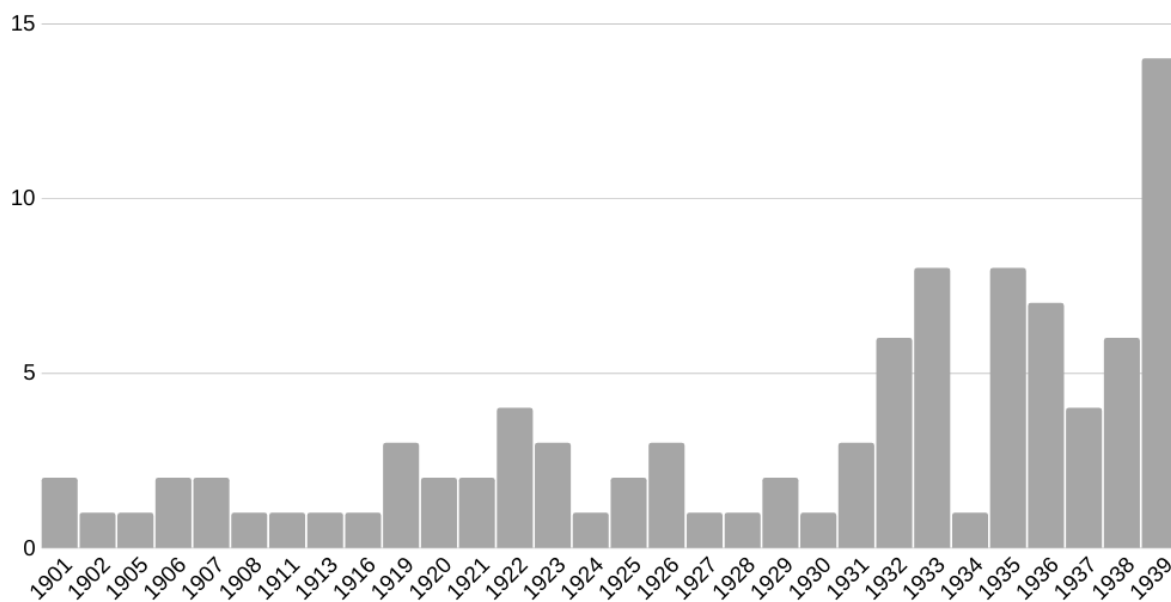
Figura 1 - Gráfico com o número de publicações de autoria feminina nas três primeiras décadas do século XX com base em Flores (2011)



Fonte: (Silva, 2020)

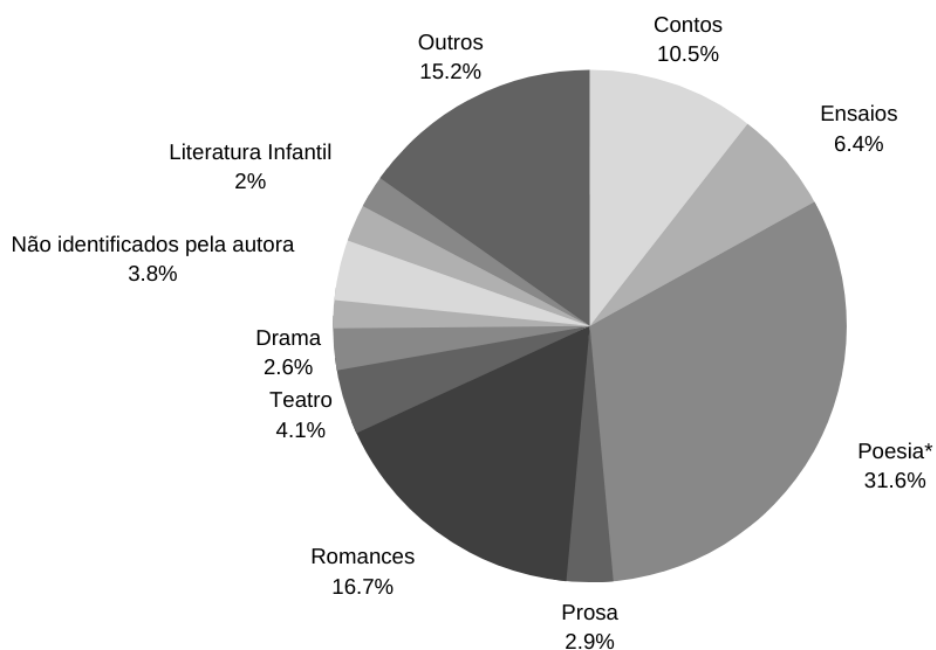
² In: Silva, Flávia Santos da. *A sucessora e a obra literária de Carolina Nabuco*. UFRGS, 2020.

Figura 2 - Gráfico com o número de publicações de autoria feminina nas três primeiras décadas do século XX com base em Holanda; Araújo (1993).



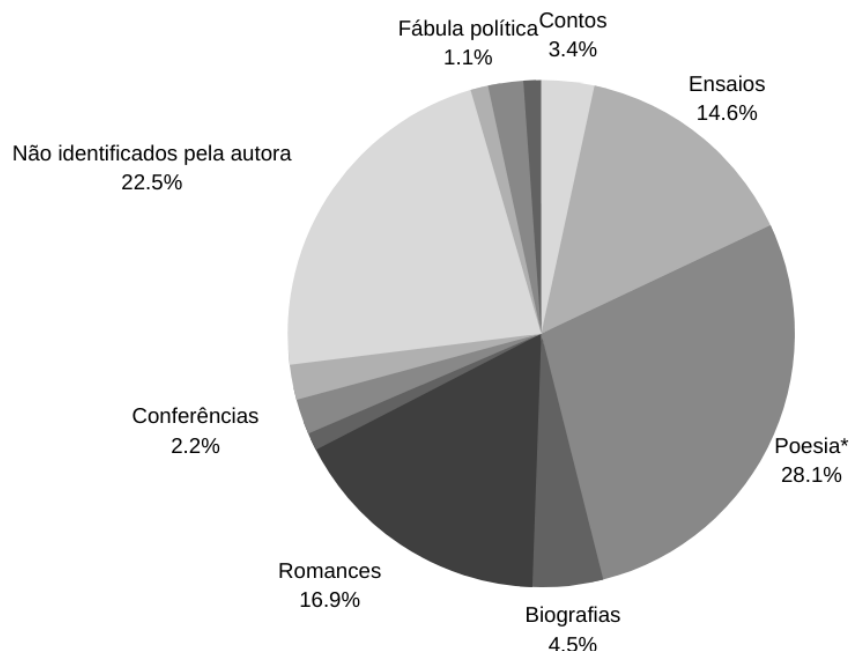
Fonte: (Silva, 2020)

Figura 3 - Gráfico das publicações de autoria feminina nas três primeiras décadas do século XX divididas por gêneros literários com base em Flores (2011).



Fonte: (Silva, 2020)

Figura 4 - Gráfico das publicações de autoria feminina nas três primeiras décadas do século XX divididas por gêneros literários com base em Holanda; Araújo (1993).



Fonte: (Silva, 2020)

Essas pesquisas demonstram que as mulheres atuaram e produziram ativamente nas primeiras décadas do século XX. Entretanto, os seus nomes não figuram, na maior parte das vezes, nas Histórias Literárias ou nos compêndios de literatura. Elas foram omitidas e olvidadas pelas gerações que as sucederam.

Carolina Nabuco foi uma das escritoras que se apropriou do espaço de escrita e foi esquecida pelas gerações subsequentes, assim como Júlia Lopes de Almeida. Nascida no Rio de Janeiro, Carolina publicou romances, biografias, contos e diversos outros textos, além de trabalhar como tradutora. Ganhou reconhecimento com o seu livro de estreia, a biografia de seu pai, o escritor e político Joaquim Nabuco, pelo qual ganhou o Prêmio de Ensaio da Academia Brasileira de Letras, em 1929. Entre suas obras publicadas, encontram-se *A Sucessora* (romance, 1934), *Chamas e Cinzas* (romance, 1947), *Visão dos Estados Unidos* (viagem, 1953), *Santa Catarina de Sena* (biografia, 1957), *A Vida de Virgílio de Melo Franco* (biografia, 1962), *Retrato dos Estados Unidos à Luz da Sua Literatura* (crítica literária, 1967), *O Ladrão de Guarda-*

chuva e Dez Outras Histórias (coletânea de contos, 1969) e *Oito Décadas* (memórias, 1973).

A Sucessora é o romance de maior reconhecimento da autora. Nele, a protagonista é uma personagem à sombra. Marina é uma jovem que, ao casar-se com o recém viúvo Roberto Steen, precisa se adaptar a um novo estilo de vida. Além disso, ela tem, também, de conviver com as constantes comparações com Alice, primeira esposa de Roberto.

Nascida em uma grande fazenda, a protagonista possui uma vida confortável, mas sem luxos. Após o casamento, Marina se muda para o Rio de Janeiro e precisa desempenhar o papel de esposa, além de frequentar eventos sociais muito distintos dos que ela participava na fazenda. Por um lado, Marina tem que lidar com as diferenças entre sua vida antiga e a sociedade na qual está ingressando; por outro, Alice parece continuar presente na memória de todos e na casa onde Marina tem que viver.

A adaptação de Marina torna-se difícil em função das diferenças entre as duas. No começo da história, o casal chega à casa no Rio de Janeiro, após a viagem de lua-de-mel. Esse primeiro momento é marcado pelo entusiasmo da recém-casada pela grande cidade e pela impressionante exuberância da residência de Steen. A preocupação com a moda, antes inexistente, passa a ter importância para a protagonista, assim como as regras de etiqueta e a decoração da casa.

Marina, ademais, precisa adaptar-se às novas relações sociais com pessoas muito distintas daquelas com as quais estava habituada. Na fazenda, seu círculo social era limitado. Os amigos de Roberto, no entanto, que pertencem ao mesmo meio social, estão constantemente fazendo visitas, e Marina precisa ser uma grande anfitriã, assim como a primeira esposa. Os empregados também estranham o jeito simples com o qual Marina administra a casa, diferente dos costumes franceses escolhidos pela outra.

A protagonista de *A Sucessora* necessita vencer as diferenças culturais impostas pelo casamento. Essas tensões, para mais, sofrem um acirramento ao longo da narrativa, assim como cresce a angústia da personagem sob o olhar do retrato de Alice. A primeira esposa, muito respeitada e querida, permanece viva na fala dos amigos, da cunhada e dos empregados. As comparações feitas em relação às duas mulheres são inevitáveis. Marina, deste modo, acaba cada vez mais pressionada.

Marina foge ao final da trama. Ela volta para a fazenda após uma série de tentativas de adaptação, mas Roberto vai atrás. Marina consegue falar sobre suas angústias com o marido somente depois de confirmar sua gravidez. A história termina com o casal trocando juras de amor e a promessa de irem, juntos, visitar o túmulo de Alice.

A trajetória de Marina é feita à sombra de Alice. É diante da imagem da primeira esposa, dos amigos de Steen e das exigências de Roberto e dos empregados da casa que Marina tenta se adaptar ao novo estilo de vida, no qual os costumes franceses ainda são valorizados. A garota, em sua nova posição de senhora de uma fina residência na capital do estado, precisa aprender a viver nesse novo lugar, ganhar o respeito dos criados e conquistar o carinho e a amizade dos amigos de seu marido. A protagonista herda de sua autora a posição de mulher burguesa do início do século XX, carregando consigo os tabus e as opressões próprios dessa condição. A personagem, acima de tudo, precisa vencer a difícil tarefa de se igualar às qualidades da primeira esposa de seu marido.

As características distintas entre as duas personagens são conhecidas por Marina antes mesmo do seu casamento. A fama de Alice precede o encontro de Marina com Roberto. Adélia, prima da protagonista, que costuma passar as férias na fazenda, conhece e admira a primeira madame Steen. Alice é descrita por sua admiradora como uma mulher elegante e uma ótima anfitriã. Quando Marina fica sabendo que Roberto irá visitar a região, pois ambiciona a compra de algumas terras vizinhas, a jovem pensa em Alice: “Tinha curiosidade de ver Roberto. Aliás, menos por ele mesmo do que por ter sido marido de Madame Steen (Nabuco, 2019: 35).

As diferenças se acentuam quando dentro da casa, Marina encontra um retrato da primeira esposa feito por um pintor famoso, Verron. O quadro marca de maneira concreta a presença de Alice, tal qual as fotos e as anotações deixadas por ela em seus livros. Marina adquire um grande fascínio pelo retrato exposto. Logo na chegada, Roberto se constrange, pois, antes de trazer a nova esposa para o lar, ele pede a retirada da pintura do lugar de destaque. Ele repete a solicitação, e o retrato é colocado em uma nova sala, mais afastada e pouco utilizada pela família. Marina, no entanto, escolhe justamente essa sala para ser a seu gabinete pessoal: “Esta sala, também, que na véspera

lhe parecera sem interesse, agora, no esplendor matinal do belo dia, [...] parecia integrar-se no parque e encantou a Marina” (Nabuco, 2019: 20).

A pintura sofre progressivas mudanças aos olhos da nova dona da casa. A obra de arte passa a despertar angústia na protagonista. O quadro do famoso pintor francês exerce certo poder sobre ela. A presença da falecida, observando e julgando-a através do quadro, pode ser vista como uma alucinação de Marina. Já os comentários e as comparações feitas pelos amigos e pelos empregados são concretos: Alice não foi esquecida pelas pessoas próximas de Roberto, tampouco o foi pela atual esposa. Entretanto, ao final da história, Marina parece vencer os temores e as comparações em relação à outra. Ao se tornar mãe, a protagonista supera o confronto e, por fim, estabelece uma relação de paz com a memória da primeira madame Steen.

O tópico da segunda esposa apresenta a mulher como um sujeito à sombra; no caso de *A Sucessora*, a temática aponta para o ideal feminino inatingível (Nabuco é pioneira em traduzir o sofrimento que a busca pelo enquadramento em ideais, em normas e em padrões – presentes até hoje – produz psicologicamente nas mulheres). Marina e Alice, além disso, representam mulheres à sombra de seus maridos e simbolizam dois estereótipos: da esposa encaixada nas regras sociais e da garota “bem comportada”, a futura progenitora que dará continuidade à herança e à propriedade transmitidos aos frutos do matrimônio.

À parte disso, Marina interioriza Alice – interioriza o ideal que ela representa – e é o que a adoece, pois as duas (ela e a falecida) se digladiam em seu interior. A protagonista, do mesmo modo, confronta-se com a imagem da primeira esposa e com sua presença, suas marcas, na casa – a casa, nesse sentido, configura-se como um espaço dual: é o lugar de domínio do feminino, mas, ao mesmo tempo, é o espaço de restrição, de enclausuramento. A inadequação que adoece Marina (ela sofre dos nervos – mais um estereótipo feminino) só é atenuada com a gravidez (até porque a história acaba nesse ponto). Marina sofre por não se enquadrar nas novas exigências impostas às mulheres, pois ela não é e nem pode ser como Alice. Todavia, um fator se impõe às duas mulheres: a maternidade. Tal aspecto faz de Alice, assim como faz de Carolina Nabuco (que não casou e não transmitiu a nenhuma criatura seu legado), uma transgressora.

Para mais, o tópico da segunda esposa – ou das “mulheres à sombra” – problematiza também o papel das escritoras que se assenhoram de uma posição, até então, restrita aos homens e, por esse ângulo, a temática pode ser pensada através da própria escritora Carolina Nabuco, à sombra do nome de seu pai, Joaquim Nabuco.

Carolina Nabuco e Júlia Lopes de Almeida são, portanto, duas escritoras que trazem para suas tramas questões fundamentais que envolvem a mulher de suas épocas. Elas são precursoras, entre outras, no longo caminho a que percorreu a escrita de autoria feminina e no anseio por enfocar (tirar das sombras) as mulheres e os seus desejos. Os romances *A Intrusa* e *A Sucessora* são fundamentais nesse percurso principalmente por abordarem o processo inicial – ainda não consolidado – de busca por emancipação. Suas personagens representam os primeiros passos para a visibilidade feminina e para que as mulheres fossem donas de seus próprios destinos. Suas representações, mesmo que não contestem os papéis impostos e firmados por ideais e concepções, como os de *Encarnação*, de José de Alencar, têm grande importância porque trazem para o horizonte de representação as conformações e conjunturas que começam a ser tensionadas.

TRABALHOS CITADOS

Alencar, José de. *Encarnação*. In: _____. *Obras completas*. [S.l.: s.n.], 1971. v. 6.

Almeida, Júlia Lopes. *A intrusa*. Jandira, SP: Principis, 2019.

Chartier, Roger. *A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

Flores, Hilda Agnes Hübner. *Dicionário de mulheres*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011.

Holanda, Heloísa Buarque de; Araújo, Lucia Nascimento. *Ensaístas brasileiras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

Muzart, Zahidé Lupinacci. À sombra da outra: a segunda mulher na literatura. In: Duarte, Constância Lima; Duarte, Eduardo de Assis; Bezerra, Kátia da Costa (Orgs). *Gênero e representação na literatura brasileira: ensaios*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

Nabuco, Carolina. *A sucessora: romance*. São Paulo: Editora Instante, 2018.

Perrot, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

Ribeiro, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

Silva, Flávia Santos da. *A sucessora e a obra literária de Carolina Nabuco*. Orientadora: Regina Zilberman. 2020. 50 f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras) - Instituto de Letras,

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/217565#>. Acesso em: 14 jan. 2021.

Souza, Paulo Alex. A encarnação de um ideal. *Via Litterae: Revista de Linguística e Teoria Literária*, v.2, n. 1, 2010.

Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/vialitterae/article/view/5415>. Acesso em: 30 jan. 2021.

Telles, Norma. Fragmentos de um mosaico: escritoras brasileiras no século XIX. *Labrys Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys8/literatura/norma.htm>. Acesso em: 03 fev. 2021.

Verona, Elisa Maria. *Da feminilidade oitocentista*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

Verona, Elisa Maria. *O casamento, “uma instituição útil e necessária”*. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista, Franca, SP, 2011.

Christini Roman de Lima é formada em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade de Passo Fundo (UPF), e Especialista, Mestre e Doutora em Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Desenvolve pesquisas nas áreas de Literatura Brasileira e Portuguesa, atuando em torno das temáticas do feminino, da guerra, do trauma e da violência (entre outros).

Flávia Santos da Silva é Licenciada em Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e Língua Inglesa e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente, atua como professora de Inglês em um curso de idiomas na cidade de Gravataí, RS e como professora de Literatura no pré-vestibular popular Emancipa.

Artigo recebido em 15/03/2021. Aprovado em 16/03/2021.