

**LÁGRIMAS OU SUSPIROS:  
A HEROÍNA ROMÂNTICA ENTRE O DOMÍNIO MASCULINO  
E A EMANCIPAÇÃO FEMININA**  
**UMA LEITURA COMPARADA DE *CARLOTA ÂNGELA* (1858) DE CAMILO  
CASTELO BRANCO E *HELENA* (1876) DE MACHADO DE ASSIS**

*A educação da mulher irá sempre corresponder à maneira como é vista pelo homem. [...] dantes os cavaleiros afirmavam que veneravam a mulher [...]. Agora deitaram-se a dizer que respeitam a mulher.*

Tolstói, *Sonata a Kreutzer*

Este estudo tem por objetivo comparar duas obras da ficção inicial de dois autores oitocentistas: *Carlota Ângela* (1858) de Camilo Castelo Branco e *Helena* (1876) de Machado de Assis, de forma a extrair delas um desenvolvimento da representação literária da figura feminina na sua construção social. A minha atenção ficará confinada ao papel da mulher na sua faceta de mulher-amante, para, a partir dessa perspectiva, avaliar uma linha evolutiva que se verifica no século XIX no sentido da emancipação/autonomização da figura sociológica da mulher, enquanto detentora de consciência e de poder no âmbito socioeconômico.

Geneviève Fraisse e Michelle Perrot começam por prevenir na sua introdução ao volume da *História das mulheres* dedicado ao século XIX:

A imagem de um século XIX sombrio e triste, austero e opressivo para as mulheres, é uma representação espontânea. É certo que esse século repensou a vida das mulheres como o desenrolar de uma história pessoal submetida a uma codificação coletiva precisa e socialmente elaborada. Seria, porém, errado pensar que essa época é apenas o tempo de uma longa dominação, de uma absoluta submissão das mulheres. [...] esse século é o momento histórico em que a vida das mulheres se altera, ou mais exatamente o momento em que a perspectiva de vida das mulheres se altera: tempo da modernidade em que se torna possível uma posição de sujeito, indivíduo de corpo inteiro e atriz política, futura cidadã. Apesar da extrema codificação da vida quotidiana feminina, o campo das possibilidades alarga-se e a aventura não está longe.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> FRAISSE, Geneviève e PERROT, Michelle. Introdução: Ordens e liberdades. In: DUBY, Georges e

Assim sendo, suscita-se uma pergunta: como é que a heroína romântica dá conta desta *abertura de possibilidades* na literatura? É o que tentarei apurar nesta leitura comparada de duas obras ficcionais de Oitocentos, a partir de uma análise não tão extensiva quanto desejável, mas quanto possível, de forma a evidenciar a representação da consumação dessa *abertura*, na perspectiva (como já referi) da mulher-amante.

Para isso, é necessário antes de mais considerar a concepção de heroína romântica patente nas duas obras em relação à sua protagonista. Se em *Carlota Ângela* temos uma protagonista perfeitamente enquadrada na típica heroína da novela passional camiliana,<sup>2</sup> já em relação a *Helena* a questão não se mostra tão linear, uma vez que é cada vez mais consensual que a divisão em dois Machados não corresponde com justeza à presença de aspectos da dita *segunda* fase na dita *primeira*. É que, embora a personagem de Helena acabe confinada a uma fortuna romântica, trata-se contudo de uma figura tensional, que se debate com aspectos marcantes de heroínas da fase dita *realista*, ou segunda fase.<sup>3</sup> Assim, encontramos-nos diante de uma linha progressiva de diferentes assunções de heroína romântica: a obra de Camilo Castelo Branco oferece-nos uma heroína conformada num padrão *estável*, enquanto, em Machado de Assis, deparamo-nos com uma heroína que já revela traços e atitudes tensionais que são sintoma desse mesmo processo da imagem social da mulher, ao dar conta de uma aquisição de maior poder na sua ação enquanto sujeito social.

Perfeitamente conformada a uma cosmovisão romântica, a heroína camiliana apresenta-se absolutamente ancorada no seio da unidade de um certo tipo de experiência amorosa. Trata-se do amor romântico assim vivido por essa mulher-amante, tal como é preconizado por Hegel na sua *Estética*:

A verdadeira essência do amor consiste em suprimir a consciência de

---

PERROT, Michelle (Dir.). *História das mulheres – século XIX*. v. 4. Tradução de Cláudia Gonçalves e Egito Gonçalves. Porto: Afrontamento, s/d. p. 9.

<sup>2</sup> Sigo a referência de COELHO, Jacinto do Prado – *Introdução ao estudo da novela camiliana*. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

<sup>3</sup> Para um maior desenvolvimento desta questão, veja-se MOREIRA, Tânia. "Cinco minutos ou um ano": notas para uma heroína (não-)romântica na *Helena* de Machado de Assis. IN: ZILBERMAN, Regina (Org.). *Machado de Assis & Guimarães Rosa: da criação artística à interpretação literária*. Erechim (RS): Edelbra, 2008. p. 226-239.

si mesmo, em esquecer-se num outro eu, com o fim de, nesse olvido e nessa supressão, se reencontrar e reapossar de si mesmo. Esta mediação do espírito consigo mesmo e a sua elevação à totalidade, constituem o Absoluto, não no sentido de uma subjetividade singular e, portanto, finita de se encontrar e realizar num outro sujeito finito e com ele se confundir, mas no sentido de que é o Absoluto, o conteúdo da subjetividade, que se mediatiza consigo mesmo num *Outro*; é o espírito que só se satisfaz quando chega a saber-se e a querer-se como Absoluto num outro espírito.<sup>4</sup>

Por outro lado, o caráter uno desse amor surge tanto mais fundamentado quanto determinado pelo divino, o uno por excelência, que faz dos seres amantes objetos da sua vontade de união/unidade: "– Quando assim se amam duas criaturas, a vontade de Deus está nesse amor [...]" (p. 87)<sup>5</sup>. Com efeito, Carlota *não é* sem o outro, o objeto-amante único e inigualável (a saber, Francisco Salter de Mendonça) que lhe redimensiona e consubstancia o próprio eu; essa inexorabilidade, porém, tem-na como presa certa, uma vez que não há possibilidade de *haver Carlota* fora da experiência desse amor.

Carlota, enquanto figura prototípica da novela sentimental romântica, não tem portanto outro papel a assumir que o da mulher-amante, e é neste que ela se realiza ou não. Além disso, pela circunstância em que se encontra, a de amar um homem de um nível socioeconômico bem abaixo do seu, Carlota está condenada a dissolver-se no próprio papel que assume. Enquanto se anula a ela mesma pela impossibilidade de viver esse amor, Carlota invalida o seu papel social, uma vez que a moradia no mosteiro não é mais do que uma encenação simbólica da morte, e não uma escolha deliberadamente assumida pela vida religiosa (tal como depois Francisco). Carlota não escolhe ir para o convento, porque no lugar dela só se escolhe uma coisa: viver de forma incondicional o amor. Face à negação da vivência desta escolha, o que há é a anulação daquela vida, normalmente escamoteada sob forma de penitência religiosa (como é o caso) ou de casamento, ambos forçados sempre.

Carlota Ângela submete-se absolutamente à ordem paterna. Assim, para ela a imposição do destino apresenta-se inexorável, consubstancializada pelo pai, que

---

<sup>4</sup> HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. p. 303.

<sup>5</sup> A edição utilizada é a seguinte: BRANCO, Camilo Castelo. *Carlota Ângela*: romance original. Fixação do texto pela Dr.<sup>a</sup> Teresa Amado e nota preliminar por Luís Forjaz Trigueiros. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1967. As indicações de página serão feitas sempre no corpo de texto.

dilacera a possibilidade desse amor, que não é substituível por outro, uma vez que a heroína não se oferece à possibilidade de reorientar-se em prol do horizonte de expectativas socioeconômicas da sociedade burguesa. Ao mesmo tempo são essas expectativas que a ceifam, uma vez que o seu amor não é conciliável com as expectativas que desde sempre predeterminam o destino da heroína. Com efeito, no primeiro parágrafo da obra, pode ler-se que os pais de Carlota "viam crescer prodigiosamente os seus cabedais e, com eles, uma filha única, tão encantadora para os pais como a riqueza com que a iam enfeitando para seduzir o mais medrado capitalista da terra." (p.19).

Carlota e Francisco constituem, pois, uma força una e absoluta, idealista na medida em que, na sua natureza espiritual, a desunião é impossível. Ora, é por via desta concepção em que as personagens se encontram inscritas que as suas vidas se transformam num verdadeiro *vale de lágrimas*, lágrimas que serão, por excelência, o tópico sintomático da vivência psicossomática do amor em Carlota Ângela.

Estas lágrimas, logo as reconhecemos no momento da conversa furtiva dos jovens amantes, no capítulo IV. Francisco desvenda a Carlota a primeira e fatal alavanca de entrave à concretização do seu amor, uma vez que a fácil aceitação do pai de Carlota ao pedido de casamento não passa de uma farsa, estando a preparar-se um plano para afastar Francisco do país em serviço militar. Na verdade, é através da fala em discurso direto de Francisco Salter que nós percebemos que Carlota chora, ao mesmo tempo que nesse discurso são expostos os verdadeiros motivos da impossibilidade da relação pugnados pela exortação romântica à força do seu amor, ditado por leis mais metafísicas que físicas:

Por quem és, não chores assim, meu querido anjo. Aqui o terrível mal que nos ameaça é a saudade, a incerteza não. Se a nossa ventura vier mais tarde do que esperávamos, resignemo-nos, vençamos a desgraça com a esperança. Teu pai porque será contra mim? Porque eu sou pobre? Pois bem, Carlota, irás pobre para a companhia de teu marido. O meu pão chega para ti, e bastará para mim a felicidade de to alcançar à custa de honrado trabalho. Não aceitaremos uma moeda de cobre dos cofres de teu pai... Bem basta que esse dinheiro tenha sido o nosso algoz para o não quereremos connosco. (p. 51)

E são estas as lágrimas<sup>6</sup> que irão acompanhar todo o calvário por que passará a heroína romântica, lágrimas que só mudarão na intensidade crescente com que se vão tecendo, até secarem na agonia culminante que precede a provocação de uma morte, ainda que esta resista sempre à provocação.

Vejamos agora Helena. Inserida numa realidade alheia por uma falta à verdade de que não é responsável (mas é sem dúvida cúmplice, porque aceita entrar no jogo), a jovem Helena acede a um novo enquadramento econômico-social, cuja consciência e domínio das regras ela vai mostrar possuir. Curioso notar, desde logo, que apesar de essa personagem surgir na casa de Andaraí de forma velada e reservada (Helena passa os seus primeiros três dias no quarto),<sup>7</sup> logo no quarto dia desabrocha numa confiante familiaridade. Nessa altura, Helena vai ser conduzida por Estácio através da casa, de modo a acostumar-se com ela. Curioso é notar que quando os dois entram no gabinete do conselheiro Vale, Helena irá voluntariamente sentar-se na cadeira que pertencera ao defunto. Entretanto, é-nos acrescentado o seguinte pormenor acerca dessa peça de mobiliário: tratava-se da "mesma cadeira em que o conselheiro costumava dormir alguns minutos depois de jantar" (p. 29), a mesma portanto onde repousou no momento imediatamente anterior à sua morte. Ora, todos sabemos a relação que o objeto da *cadeira* tem enquanto representação do poder, e este pormenor vem lembrar o sacrifício que se encontra na base da *ascensão* (no final bruscamente interrompida) da personagem Helena. Com efeito, quase como uma provocação, Helena senta-se no mesmo lugar onde o conselheiro Vale *dormia* no final do jantar, *mas somente agora* que ele *dorme para sempre*. A presença e o poder de Helena só são possíveis, de fato, com a derradeira ausência do conselheiro e subsequente testamento. Erguendo-se da cadeira, Helena quebra o silêncio com a seguinte pergunta dirigida a Estácio, o verdadeiro filho do conselheiro Vale: "– Gostava dele?" (*idem*), ao que ele responde muito convictamente, e muito incredulamente também: "– Quem não gostaria dêle?" (*idem*). Com efeito, Helena descaíra-se numa falta de tato tão grave quanto incompatível com aquela lágrima que lhe caíra em pose de condolência. Assim, a falsa filha renova

---

<sup>6</sup> É pertinente observar que, para dar conta dessas lágrimas, Camilo desenvolve uma paleta de expressões que desdobram a semântica do *choro*, indo desde o termo mais denotativo do "choro/chorar" até às metáforas como "vasos lacrimais" (p. 67) ou expressões perifrásticas como "debulhando-se em lágrimas" (p. 135).

<sup>7</sup> Atente-se ainda nas marcas de ausência que pautam a primeira presença da personagem em cena, sob o olhar de Estácio, no final do capítulo 2.

rapidamente a sua atenção para a circunstância, adaptando o discurso à postura a assumir na sua falsa posição. E atente-se na incongruência entre as atitudes e os discursos:

– Tem razão. Era uma alma grande e nobre; eu adorava-o. Reconheceu-me; deu-me família e futuro; levantou-me aos olhos de todos e aos meus próprios. O resto depende de mim, do juízo que eu tiver, ou talvez da fortuna.

Esta última palavra saiu-lhe do coração como um suspiro. (p. 30)

Ora, o que todo esse seu discurso faz é um elogio necessário, e por isso ao mesmo tempo automático, porque interiorizado, àquele que lhe possibilitou uma ascensão econômico-social. Soa a panegírico bajulador e interesseiro dirigido a quem já não está mais ali para poder alguma coisa alterar. E se todas essas orações são ligadas assindeticamente, nós facilmente colocamos entre elas uma conjunção causal: "Era uma alma grande e nobre; eu adorava-o [*porque*] [r]econheceu-me; deu-me família e futuro".

Como se pôde ler, o discurso de Helena culmina com uma reflexão autodirigida, abrindo duas hipóteses exclusivas da realização futura. Segundo a personagem, o sucesso do seu futuro depende ou do seu próprio domínio – o que revela uma consciência e uma vontade de agir em favor da sua situação – ou do destino, o qual tece de forma tão inexorável quanto imperscrutável os seus fios, como havemos de constatar no fim. Daí que a palavra *fortuna* lhe saia como um suspiro, que exprime o medo pelo indomável. No que diz respeito à sua conduta, Helena crê deter o domínio, mas no que compete à ação tramada pelo destino, ela sabe que não pode intervir, embora seja já significativo que dele revele ter consciência. Com aqueles traços bipolares que lhe são característicos, concordantes com a sua própria situação dissimulada, Helena é capaz de assumir instantaneamente estados de alegria e de boa disposição. Essa rápida mudança de estado de espírito, que lhe é característica – do melancólico suspiro à divertida lepeidez de *andorinha* –, dá também conta do medo de ser descoberta e, por consequência, de perder o seu estatuto.

Pela situação dupla em que se encontra, Helena é obrigada a esconder verdades, a ocultá-las ou a aplicar-lhes maquilhagens diferentes para que não seja revelada a sua verdadeira face. Ora, o sentimento de amor atrai dos dois lados as

personagens, que porém não se encontram a jogar com os mesmos trunfos. Estácio e Helena não se podem amar: Estácio sabe isso porque se julga amante de uma meia-irmã; Helena sabe-o porque a abertura para a possibilidade de viver esse amor adviria necessariamente da perda de estatuto (se ela não é verdadeiramente filha do conselheiro Vale, então é uma usurpadora da fortuna). Ao mesmo tempo, Helena é capaz dos procedimentos mais cautelosos e racionalistas para garantir que a ordem estabelecida continue impassível. Como é representada essa contenção de Helena enquanto mulher-amante? Mais uma vez ela serve-se de efeitos de mascaração, fazendo uso dos implícitos e das ambiguidades.

Estácio surpreendera Helena perturbada a ler uma carta no jardim. Com uns ciúmes mais ou menos recalcados, Estácio depreende que se trata de uma carta de amor. Ora, o leitor que não esteja a ler a obra pela primeira vez sabe que o remetente da carta é com pouca sombra de dúvida o verdadeiro pai de Helena, Salvador. Intrigado com este episódio, Estácio vai alterar o seu comportamento com Helena, até que esta o interogue *com doçura*: "Está mal comigo?". Estácio não resiste, e a certa altura da conversa acaba por fazer uma asserção com propósito interrogativo:

– Helena, disse ele, você ama.

A moça estremeceu e corou vivamente; olhou em volta de si, como assustada, e pousou as mãos nos ombros de Estácio. Refletiu ela no que disse depois? É duvidoso; mas a voz, que nessa ocasião parecia concentrar todas as melodias da palavra humana, suspirou lentamente:

– Muito! Muito! Muito!

Estácio empalideceu. A moça recuou um passo, e, trêmula, pôs o dedo na bôca, como a impor-lhe silêncio. [...] (p. 66)

O amor leva Helena então a perder a compostura, a relaxar o seu estado de vigilância e a assumir, apesar de tudo de uma forma ambígua e misteriosa, o amor que sente. Todavia, Helena é capaz de perceber que a sociedade impõe certas regras – e, por isso, estratégias – e que, para sobreviver na sua vida social, individual e sentimental, é preciso estar atenta e não ignorar *obrigações*. Daí que Helena, atraída por um amor pelo (falso) irmão Estácio, apressa-se não só a casá-lo com Eugênia, como trata ela própria o seu casamento com Luís Mendonça, o melhor amigo de Estácio, servindo-se sempre de uma racionalidade e convicção raras na representação oitocentista do feminino.

O convento e o desterro, como formas de sublimação do amor, confluem dentro desse espectro que se caracteriza pela exclusividade do ser amado – Carlota pode amar só Francisco Salter, e não outro; pode viver apenas amando-o, e, a não poder, é o termo da morte (ainda que simbólica) que a espera. Ora, aquilo que da cosmovisão feminina nos é mostrado em Helena revela-nos uma adaptação feminina aos acontecimentos da vida, adaptação que decorre – quanto a mim – de uma agudização, se não mesmo de um verdadeiro surgimento da consciência do papel social feminino revelado pela literatura. Apesar de amante, Helena não experimenta esse hiato de tempo-espaco que domina o absoluto do amor romântico, e é capaz de tomar uma ação em favor da sua condição econômico-social. Ao tomar consciência dos mecanismos que funcionam no contexto sociocultural, a mulher é capaz de agir e orientar a sua própria vida, exercendo o seu poder de manipulação que a levará ao encontro da realização dos seus próprios desejos, ainda que de forma omissa, calada nos seus próprios pensamentos e apenas vivida pelo seu coração. Ela agora divide-se portanto numa multiplicidade de realidades, cuja dita *realidade* não é senão um jogo a mais, mas jogo que desta vez ela sabe jogar porque se sabe jogadora. Ganha aqui, pois, a mulher um primeiro trunfo na guerra da emancipação, guerra cujas batalhas determinantes terão lugar no século XX. É que mesmo predominando o olhar (e o olhar histórico-sociológico) do masculino, a mulher assume um conhecimento que a levará a não ceder com as resistências com que até aí se havia defendido ou lutado. Na conclusão de *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*, o pensador Gilles Lipovetsky exporá assim aquela que é a sua tese dominante ao longo da obra:

O feminino permanece fortemente orientado para o relacional, o psicológico, o íntimo e para as preocupações afectivas, domésticas e estéticas, o masculino para a "instrumentalidade", o técnico-científico, mas também para a violência e o poder.<sup>8</sup>

Talvez por isso persistam ainda as heroínas românticas, mesmo que as formas de representação desta *terceira mulher* tenham sucumbido às das *lágrimas* e dos *suspiros*.

---

<sup>8</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000. p. 298.

Tânia Moreira  
Universidade do Porto

Tânia Moreira é mestranda de Estudos Literários, Culturais e Interartes na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Enquanto investigadora, dedica-se ao estudo das literaturas portuguesa e brasileira dos séculos XIX-XXI, de que têm resultado participações em colóquios nacionais e internacionais, bem como publicações no âmbito do ensaio e da crítica.