

# A mulher superior: escritoras nietzschianas e o suicídio no romance brasileiro de fins do XIX

*The superior woman: Nietzschean writers and suicide in the late XIXth Century Brazilian novel*

Arthur Katrein MORA\*

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

**RESUMO:** Interessa-nos no presente artigo verificar a adoção e a adequação de elementos da filosofia de Friedrich Nietzsche (2007, 2011) na literatura escrita por mulheres no Brasil, mais especificamente na obra de três romancistas: Maria Benedita Bormann (1853-1895) e seu romance *Lésbia* (1890) – publicado sob o pseudônimo Délia; Emília Freitas (1855-1908), autora de *A Rainha do Ignoto* (1899); e Albertina Bertha (1880-1953), do romance *Exaltação* (1916). Tais obras compartilham em suas narrativas e temas o elã destrutivo frente aos valores sociais vigentes no novecentos, e valem-se do conceito do *Übermensch*, filtrado pela ideologia positivista difundida no Brasil, e somado a breves acenos a doutrinas espirituais, para elaborar a imagem da “mulher superior”. Esta é manifesta no temperamento das protagonistas Lésbia, Funesta e Ladice, cujo recurso comum ao suicídio exprime a demanda imperiosa da Vontade na literatura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance brasileiro. Século XIX. Literatura escrita por mulheres. Nietzsche.

**ABSTRACT:** This essay intends to verify the reception and adaptability of some facets of Friedrich Nietzsche’s (2007, 2011) philosophy in the literature written by Brazilian women, specifically in the works of three late XIXth century novelists: Maria Benedita Bormann (1853-1895), writer of *Lésbia* (1890) – published under the pseudonym Délia; Emília Freitas (1855-1908) and her novel *A Rainha do Ignoto* (1899); and Albertina Bertha (1880-1953), of *Exaltação* (1916) fame. These novels share in its narratives and themes a destructive impetus towards their contemporary social values, and resort to the concept of *Übermensch*, processed through the prevailing positivist ideology in Brazil, and signalling towards spiritualist doctrines, to forge a literary image of the “superior woman”. Such woman is manifested through the novel’s protagonists in the shared contingency of their suicides, which embodies the imperious appeal of their Will.

**KEYWORDS:** Brazilian novel. XIXth century. Literature written by women. Nietzsche.

---

\* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLit/UFSC) e mestre em História da Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande (PPGL/FURG). Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-1603-9842>

## Introdução

Adentro a visão de mundo romântica, entre suas figuras literárias e filosóficas nos séculos XVIII e XIX, uma linhagem se destaca pelo perfil insubordinado, divergente e destrutor; um temperamento que se percebe inadequado, que divisa a origem social das obstruções ao percurso de sua vida, e que constata em sua mera existência livre um desacato moral. Essa índole, cujas raízes românticas prefiguram, segundo o filósofo Isaiah Berlin (1909-1997), “o início do grande pecador em Dostoiévski, e a figura nietzschiana”, está vinculada ao anseio de destruir a sociedade, por compreender seu sistema de valores como desprezível a ponto “tal que uma pessoa *superior* que realmente compreenda o que é ser livre não pode funcionar nos termos em que ela funciona” (Berlin, 2015, p. 131, grifo nosso), optando, antes, pela autodestruição no suicídio.

A ideia de uma pessoa superior está, por sua vez, associada ao conceito do *Übermensch*, o além-homem ou super-homem proposto na filosofia de Friedrich Nietzsche (1844-1900) mediante a voz do profeta Zaratustra em *Assim falou Zaratustra* (1883). Trata-se de um ser capaz de superar os vácuos morais do cristianismo e do niilismo, de fundar em si novas bases de valores cujo desígnio avançará a humanidade, “e que tem de ser um criador no bem e no mal: em verdade, tem de ser primeiramente um destruidor e despedaçar valores” (Nietzsche, 2011, p. 111).

Malgrado as ramificações nefastas do *Übermensch* em sua acepção no século XX<sup>1</sup>, interessa-nos no presente artigo a adoção e combinação de seus elementos filosóficos na literatura escrita por mulheres no Brasil<sup>2</sup>, mais especificamente na obra de três romancistas, publicadas entre a última década do século XIX e a segunda década do século XX. Os romances *Lésbia* (1890) de Maria Benedita Bormann (1853-1895) – sob o pseudônimo Délia –, *A Rainha do Ignoto* (1899) de Emília Freitas (1855-1908), e *Exaltação* (1916) de Albertina Bertha (1880-1953) compartilham, em suas narrativas, o elã destrutivo romântico frente aos valores sociais vigentes, onde o nietzscheanismo,

---

<sup>1</sup> Cf. o epílogo (p. 317-350) de Nietzsche (2002), em que o filósofo alemão Rüdiger Safranski explora o papel do conceito de *Übermensch* no estabelecimento de valores aristocráticos amorais durante o século XX, e sua apropriação pelo regime nazista ao elaborar suas políticas raciais eugênicas e genocidas.

<sup>2</sup> A recepção do pensamento nietzschiano na literatura brasileira é explorada em maior detalhe por Brito Broca (2005, p. 166) no capítulo XI de *A vida literária no Brasil, 1900*, onde nota que “as influências do autor de Zaratustra se confundiam com as dos doutrinadores anarquistas, e por vezes com as de Ibsen e do esoterismo, posto em moda pelos simbolistas”, numa assimilação livre e superficial.

filtrado pela ideologia positivista difundida no Brasil, e junto a breves acenos a doutrinas espirituais, elaboram a imagem da *mulher superior*.

A mulher superior é um ser excêntrico que, sob diferentes circunstâncias, encontra poder de expressão na arte e na escrita para protestar sua condição social inferiorizada; aquela que compreende o que é “ser livre” em seus grilhões. As personagens Lésbia – pseudônimo de Arabela, e protagonista do romance homônimo –, Funesta – a Rainha do Ignoto, conhecida por vários nomes – e Ladice, de *Exaltação*, são manifestações dessa mulher esteta, infratora, destruidora e criadora de valores em seus respectivos espaços, mas que se volta, no desfecho, ao suicídio.

Insolitamente, reside no suicídio uma notória distinção da mulher superior na literatura. Pois que, como resposta a uma profunda e agonizante crise emocional, causada por um impasse entre relações pessoais e expectativas sociais, o recurso ao suicídio por personagens literários ganha nova ênfase e perspectiva no decorrer do século XIX. Entre escritores homens, o suicídio masculino abandona não apenas a infâmia do pecado mortal que o caracterizava no medievo, mas também o verniz estoico da “nobre alternativa romana”<sup>3</sup> (Alvarez, 1971, p. 224), e torna-se um fato da vida, a luz dramática de um triunfo individual; entre as personagens mulheres escritas por homens, no entanto, o suicídio conserva o caráter moralista e patológico, vinculado ao adultério pequeno-burguês e a uma pretensa fragilidade cognitiva e emocional<sup>4</sup>.

No decorrer deste artigo observaremos como *Lésbia*, *A Rainha do Ignoto* e *Exaltação* esforçam-se em apartar o suicídio de suas personagens dos estigmas do desvario e da punição moral, e como isso se relaciona com a ideia da mulher superior. Em três momentos serão observados: 1) a importância da escrita literária como escape de uma condição social menosprezada, em que o encanto da utopia e da ficção torna-se irresistível; 2) a seguir, a adoção parcial e seletiva de preceitos racionalistas e positivistas por parte das personagens, correntes de pensamento tidas como caminhos viáveis para a

---

<sup>3</sup> Tradução livre. No original: “[...] *suicide was accepted as a common fact of society – not as a noble Roman alternative, nor as the mortal sin it had been in the Middle Ages, nor as a special cause to be pleaded or warned against – but simply as something people did, often and without much hesitation.*”

<sup>4</sup> Para mantermo-nos no século XIX, é suficiente comparar as mortes de personagens como Kirilov e Sydney Carton, nos romances *Os demônios* (1872) de Fiódor Dostoiévski (1821-1881), e *Um conto de duas cidades* (1859) de Charles Dickens (1812-1870) – mortes carregadas de reflexão altruísta e *pathos* trágico –, com as motivações dos impulsos suicidas de Anna Kariênina e Emma Bovary, nos respectivos *Anna Kariênina* (1878) de Liev Tolstói (1828-1910) e *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert (1821-1880).

emancipação política; e 3) ao fim, as marcas nietzschianas que personificam a mulher superior e o novo paradigma de seu suicídio.

## 1 Escrita como escape

Uma crítica habitual à literatura escrita por mulheres anterior ao século XX – e que em muitos aspectos ainda perdura –, nas palavras de Virginia Woolf (1882-1941), diz respeito a seu manifesto “desejo de defender uma causa pessoal ou de fazer de uma personagem a porta-voz de uma insatisfação ou de um ressentimento pessoal” (Woolf, 2019, p. 13). Tais obras assumem, em grande parte, uma natureza autobiográfica, e sua escrita, considerada o “dom das mulheres” pela romancista e ensaísta britânica, deve ser fortalecida e treinada em um espírito poético mais amplo, para que o romance deixe de ser meramente “o lugar onde as emoções pessoais são despejadas”.

De uma forma ou de outra, os romances aqui observados adequam-se a essa crítica, sentimento acentuado pelo fato de os três textos valerem-se da heterodiegese narrativa em discurso indireto livre, borrando ainda mais as fronteiras personagem-narradora-autora. Maria Benedita Bormann, por exemplo, sob o pseudônimo Délia, cria em *Lésbia*, pseudônimo da escritora Arabela, a altiva e eloquente intelectual que supera as humilhações corriqueiras de uma mulher que adentra o âmbito das letras no século XIX. E embora Délia<sup>5</sup>, com ironia cortante, reserve um longo trecho de diálogo para que *Lésbia* discorra junto ao amante Catulo o princípio da ficcionalidade afim ao sujeito lírico – “uma é a escritora, outra a mulher” (Délia, 1998, p. 128) –, isso não impediu que o desvelo pessoal da crítica e do público leitor fundisse autora e personagem, como foi o caso da também escritora e ensaísta Inês Sabino (1853-1911), que em seu *Mulheres illustres do Brazil* (1996[1899], p. 196) declara ter Délia realizado em *Lésbia* “sua autobiographia, dando a conhecer as amarguras que estraçalhavam-lhe as illusões, prestes a cahirem de todo...”.

---

<sup>5</sup> Conquanto reconheçamos que o emprego do pseudônimo por uma escritora seja amiúde compulsório, oportuno meio de resguardar sua privacidade e poupar sua obra das preconceções injuriosas de uma classe letrada e de um público misóginos, decidimo-nos por respeitar a adoção de Maria Benedita Bormann pelo nome Délia nos momentos que dizem respeito à autoria desta de *Lésbia*; por efeito de, ao que tudo indica, esta escolha refletir, nas palavras de Norma Telles (1998, p. 7) um “esforço para se livrar de – ou transformar – o patrimônio herdado, o peso da nomeação familiar, os nomes de poder e o poder das normas presentes em sua vida”.

Também os leitores de Emília Freitas sondaram paralelos entre a vida da autora e os relatos sobre o passado de Funesta/Diana, sua Rainha do Ignoto. A personagem, líder de uma sociedade secreta e tecnologicamente avançada de mulheres, que abrange todo o Brasil, revela, nos momentos de desespero, a solidão em que vive: “Sem pai, sem mãe, sem irmãos [...] É verdade que tive uma família... família adorada que me foi arrebatada às parcelas pela morte, pela distância... e até pelo sentimento...” (Freitas, 2019, p. 183). Otacílio Colares (1980, p. 10), na apresentação crítica e nas notas da segunda edição do romance, aponta as mortes sucessivas do pai e de quatro irmãos da autora, no decorrer de poucos anos, como suposta evidência do caráter autobiográfico de diversos trechos do romance, o que faria deste uma verdadeira “fuga criadora [...] em rumo do fantástico”. Ademais, a trama de *A Rainha do Ignoto* se inicia em meio a um povoado nos arredores de Jaguaruana, no Ceará, cidade natal de Emília Freitas.

Não obstante as limitações dos paralelos autobiográficos e do romance como ressentimento – e em que pese o fato de este render frutos como *A Rainha do Ignoto*, precursor e pioneiro da literatura de fantasia e ficção científica no Brasil –, Virginia Woolf (2019, p. 13) também reconhece as origens socioculturais deste fenômeno, fruto de “âmbitos estreitos” nos quais oportunidades educacionais reduzidas, analfabetismo compulsivo<sup>6</sup> e machismo estrutural funcionavam de modo a desincentivar a atividade da escrita entre as mulheres. A negação da autonomia criativa, e sua redução à “procriação”, priva a mulher do acesso a experiências culturais, tornando-a, nas palavras de Norma Telles (1988, p. 2) mera “mediadora entre o artista e o desconhecido, instruindo-o em degradação ou exalando pureza [...] ela é musa ou criatura, não criadora”.

Diante desse confinamento tanto social quanto literário, a tradição do romance escrito por mulheres foi elaborada às margens da cultura dominante, absorvendo oportuna e ecleticamente, como veremos no próximo tópico, traços formais, conteúdos temáticos e correntes ideológicas. Entre estes encontra-se a ideia romântica da escrita ficcional como expressão pessoal, do ato de escrever como “desobediência às regras sociais definidoras da mulher, às dúvidas da possibilidade de ser criadora” (Telles, 1988, p. 4), e como oportunidade valiosa de articulação pessoal em uma existência emparedada.

---

<sup>6</sup> Em 1872, apenas 11,5% das mulheres eram alfabetizadas, e o acesso de meninas e mulheres a escolas e faculdades estava sujeito aos caprichos não só de suas próprias famílias, mas de ministros e gabinetes (DUARTE, 2017, p. 102). Cf. *Recenseamento do Brasil em 1872*. IBGE: Biblioteca, Brasília, s.d. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?view=detalhes&id=225477>. Acesso em: 28/02/2024.

É o caso da jovem Arabela em *Lésbia*, que, esmagada entre a dependência da família e a de um marido abusivo, “sujeita a mesquinhos preconceitos, devorando as lágrimas e os desalentos”, foi conduzida por seu “triste devanear” a uma epifânica “necessidade de expansão, impelindo-a a escrever para reviver agitações e dores, operando violenta revolução moral, de onde surgiria essa serenidade de ânimo que aceita os fatos consumados” (Délia, 1998, p. 77). A mudança que a escrita opera na vida da personagem, junto a contingências que possibilitam sua independência financeira, fazem da tímida Arabela a célebre Lésbia, um avatar confiante, altivo, desafiador de normas e homens, de inteligência e beleza sem igual, cercada de amantes e admiradores.

Em *A Rainha do Ignoto*, Emília Freitas, no prefácio “Ao leitor” – fiel à tradição dos modestos prefácios recheados de ressalvas<sup>7</sup> –, admite as extravagâncias de seu livro e da sua protagonista, mas a defende reputando à Rainha um “gênio impossibilitado que, passando para o campo da ficção, encontrou os meios de realizar os caprichos de sua imaginação raríssima e da propensão bondosa de seu extraordinário coração” (Freitas, 2019, p. 21). O termo gênio, nesta conotação de ente excêntrico, livre de restrições, a conduzir a própria vida e seus dramas com febre romântica, teve por modelos essenciais, segundo Alfred Alvarez (2013, p. 217), dois suicidas do século XVIII: o ficcional Werther, do livro homônimo de Goethe (1749-1832), e o poeta britânico Thomas Chatterton (1752-1770). Note-se também que aquele, de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), é mencionado diretamente por Délia em seu próprio prefácio “Ao leitor”, onde a autora reconhece a influência do trágico amante alemão no “tormentoso e acidentado viver”<sup>8</sup> (Délia, 1998, p. 33) de sua protagonista; menções que prenunciam a importância do suicídio na escrita literária como escape.

Quanto a Ladice, de *Exaltação*, seu gênio está fundado no esteticismo radical que guia sua vida. A enfatuada e sensível jovem faz da própria existência uma obra de arte, “a sua subjetividade exagerava-se, requintava-se, misturava-se ao som, à claridade, ao arvoredo, à terra [...] essa multiplicação incessante de seu ser, essa exaltação perene de sentimento e imaginação [...] roubavam-lhe vida ao organismo” (Bertha, 2015, p. 187).

---

<sup>7</sup> Expectativa convencional na literatura escrita por mulheres como artifício de contenção e antecipação à crítica, que recua aos primórdios do gênero romance no país. Cf. os prefácios de *Úrsula* (1859) de Maria Firmina dos Reis (1822-1917) e *D. Narcisa de Villar* (1859) de Ana Luísa de Azevedo Castro (c. 1826-1869).

<sup>8</sup> Há uma interessante proximidade léxica com “tempestade e ímpeto”, termos que caracterizam o primeiro romantismo alemão, o *Sturm und Drang*, a partir de meados do século XVIII.

Obrigada a casar por interesse da família, mas vivendo plenamente seu amor em um adultério feliz, Ladice encontra o consolo da liberdade moral em seu amor por Teófilo e pela arte. Ao se deparar com uma estátua de bronze na casa de sua mãe, deixa-se levar pela experiência estética da *ekphrasis*, absorvida no desvario pagão do bronze:

Ladice, inteira, muda, sem ouvi-la, reverente, em atitude de adoração, se imobilizava diante dessa figura incomparável, que representava a ‘Convulsão’: era uma mulher, esguia, estrebuchante, de linhas mórbidas e membros escorregadios, deitada obliquamente sobre uma pele de pantera [...]. Ela era o transunto exato, fiel, de seu corpo a debater-se na ânsia da emoção, a explodir ébrio, a sentir nas paredes limitadas a revolta do infinito... (Bertha, 2015, p. 80).

Atributos nietzschianos desta relação com a escrita e com arte, por parte das três personagens, começam a se tornar mais claros à medida que seus vínculos com a “salvação e a cura”, no “supremo perigo da vontade” encarnado por essas mulheres, irradiam “o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver” (Nietzsche, 2007, p. 53). Na arte de Lésbia, Funesta e Ladice encontram-se elementos do gênio romântico, do dionisíaco nietzschiano e da utopia, além das primeiras sementes que nos permitirão contemplar o suicídio nos tópicos seguintes.

Por ora, transitando entre a sutil membrana que resguarda a autoria da diegese das personagens, a escrita e a arte permitem o florescer de uma “liberdade protegida atrás das grades, a liberdade está na escrita” (Telles, 1988, p. 9). Toda a raiva, a humilhação, a degradação de uma condição societal e existencial pode ser extravasada neste escape, não apenas para expor o próprio sofrimento ou defender uma causa, mas em proveito da criação em si, do ato criador, tanto de novos mundos possíveis, quanto da própria mulher que, como assevera Virginia Woolf (2019, p. 16), “até bem recentemente era uma criação dos homens”.

## **2 O concludente e positivo século XIX**

Seria redutivo, entretanto, apreciar a composição desses romances apenas como convulsões dionisíacas e reflexos do gênio romântico. Délia (1998, p. 34) acautela o leitor, logo em seu prefácio, a não “viver demasiado pelo coração, pois o fervilhar das

paixões envelhece e cansa a alma, provocando esse desencanto de onde nasce o tédio que de manso leva ao suicídio”. Como veremos, a nada obstante presença do suicídio nos três romances, contígua a uma assimilada valorização da racionalidade moral e científica, transforma profundamente a acepção simbólica do ato de tirar a própria vida por parte da personagem mulher.

Naturalmente, o autêntico exercício de ecletismo acenado nos textos não está limitado a correntes filosóficas: o período para o qual estamos voltados, entre o final do século XIX e início do XX, também chamado de *belle-époque* brasileira, presenciou a mistura, entre as escritoras mulheres, de “tendências artísticas de antes (romantismo, realismo, parnasianismo, naturalismo) e tendências mais recentes (simbolismo)” (Gotlib, 2003, p. 36). Percebe-se esse amálgama tanto a nível do arranjo das cenas – onde idealizações sonhadoras, fluxos de pensamento e ambientes góticos<sup>9</sup> intercalam-se com descrições naturalistas da violência machista e do suicídio –, quanto a nível formal e estilístico – no qual observa-se a já mencionada narração em discurso indireto livre, e a sobreposição do apuro gramatical seco, de um lirismo adjetivador e do recurso simbolista à reticências, elipses e demais significantes gráficos.

No caso de Lésbia, em seu renascimento literário, a personagem assume com orgulho um ecletismo tanto estético quanto filosófico-científico, “colhendo aqui e ali o que de melhor havia, desprezando igualmente sentimentais pieguices e inconvenientes escabrosidades”, e adaptando com “fino critério, às exigências do *concludente e positivo século XIX*, todas as evoluções da fisiologia e da psicologia hodiernas” (Délia, 1998, p. 107, grifo nosso).

Todavia, as aproximações dos romances de Délia, Emília Freitas e Albertina Bertha com a corrente de pensamento positivista são algo reservadas e diluídas. Por se tratar mais de uma atitude cientificista do que de ciência em si, e fazer-se acompanhado de uma mentalidade dogmática de idolatria ao conhecimento racional, o positivismo atraiu com sérias ressalvas as pensadoras do século XIX. Exemplo emblemático é o de Nísia Floresta (1810-1885), educadora e precursora do feminismo no Brasil, que, registra Constância Lima Duarte (2010, p. 35), frequentou cursos e conferências de Auguste Comte (1798-1857) na França em 1850, e manteve correspondência e amizade com o

---

<sup>9</sup> Cf. Zahidé Lupinacci Muzart, “Sob o signo do gótico” (2008), onde são estudadas questões referentes ao emprego do gótico como artifício literário por romancistas brasileiras do século XIX.

pensador francês, mas cuja adesão à filosofia positiva “foi apenas superficial”, e limitada aos elementos que estivessem “diretamente relacionados com a melhoria da condição feminina”.

De maneira que, conquanto o positivismo, em seus momentos de predominância política nas primeiras décadas da República brasileira, se revelasse um retrocesso decepcionante para a emancipação da mulher<sup>10</sup>, alguns atributos fundamentais de sua filosofia legitimavam uma sóbria confiança no seu potencial transformador: sobretudo a valorização do conhecimento e da educação como bens intrínsecos, e a ideia de progresso. Similarmente, nos romances, resgatar as mulheres das algemas da ignorância é um compromisso comum à suas personagens: Lésbia lega grande parte de sua fortuna para a criação de um liceu para meninas; Ladice atinge as raias do desespero nas discussões com Francisco, seu marido do casamento forçado, que a acusa de revolucionária por exprimir desejos de “abolir costumes arraigados na ignorância e acobertados pela moral” (Bertha, 2015, p. 173), preferindo-a analfabeta.

Funesta, a Rainha do Ignoto, fundadora de uma extensa sociedade secreta que auxilia mulheres pelo Brasil, reúne junto a si, em sua base na Ilha do Nevoeiro e nos navios Tufão e Grandolim – colossos da engenharia naval –, cientistas, filósofas, poetas, médicas, generais e operárias, “mulheres fantásticas” (Freitas, 2019, p. 133) cuja vida e trabalho independente chocam os espões Edmundo e Probo. Bibliotecas, hospitais, fábricas e linhas férreas subterrâneas são os resultados dessa mentalidade científica, e é justamente a inovação e o progresso tecnológico que permite à sociedade de mulheres agir em sigilo pelo país, resgatar outras mulheres vítimas de violência física e psicológica, e derrotar seus inimigos.

O romance de Emília Freitas também vislumbra, em sincronia com o progresso tecnológico, um progresso espiritual da humanidade, e diversos episódios da trama picaresca de *A Rainha do Ignoto* envolvem incursões no espiritismo e na hipnose; doutrinas que, tal qual o positivismo, são oriundas da França, e cuja recepção profícua no Brasil também envolveu elementos de esperança no seu potencial disruptivo, neste caso, para fazer frente à hegemonia do catolicismo conservador. Na Ilha do Nevoeiro “não há

---

<sup>10</sup> Constância Lima Duarte (2010, p. 39) destaca, ademais, como exemplo da “participação dos positivistas na educação feminina brasileira”, a derrubada do Decreto nº 7.247 da Reforma Carlos Leôncio de Carvalho de 19 de abril de 1879, “que facultava à mulher o ingresso ao ensino superior na Faculdade de Medicina”, por ordem do “ministro positivista Benjamin Constant, em seu primeiro ato do governo republicano”.

templo católico nem de religião alguma, há somente sessões espíritas na biblioteca, onde ela possui todas as obras de Alan Kardec, de Flammarion...” (Freitas, 2019, p. 148). De modo que o espiritismo – ainda contemplado com reverência científica e irreligiosa – cumpre papel fundamental nas missões de resgate da sociedade de Funesta, como procedimento para libertar as mulheres das amarras de uma educação religiosa dogmática, identificada como um dos pilares da redução da ordem feminina às figuras “santas” de esposa e de mãe.

Ao progresso espiritual filia-se, ainda, a expectativa do progresso moral, a queda de tabus milenares, e o desembaraço das pressões sociais e psicológicas que permitirão à mulher reaver sua agência moral. A proposição kantiana central, de talhe racionalista, de que a “única coisa que vale a pena possuir é a vontade livre de quaisquer grilhões” (Berlin, 2015, p. 124), eventualmente apropriada e radicalizada pelos românticos, reaparece distorcida no ímpeto da Vontade moral do homem superior, ou, neste caso, na voz de Ladice, que declara em irônico timbre nietzschiano: “A moral [...] é a veste fornecida por cada século para colorir as convenções humanas então na moda... Ela varia como o tempo, como qualquer mulher histórica” (Bertha, 2015, p. 173). Transborda na mulher a irritação frente a um “juízo, lento, pesado, de priscas eras que não admite evolução”, e esta suspira: “Como o mundo seria outro!”

Perseveram, por exemplo, as interdições morais com relação a tabus sexuais como a homossexualidade, o incesto e o sadomasoquismo, e o romance brasileiro do século XIX ainda os aborda por sob camadas e camadas de eufemismos, alegorias e abstrações. Mesmo ofensas mais modestas, como o sexo fora do – ou anterior ao – casamento, exigiam uma etiqueta de abrandamento literário nos escritores homens, e tomavam ares de escândalo público quando provindas de uma escritora mulher. Ainda assim, *Lésbia*, *A Rainha do Ignoto* e *Exaltação*, com variações de impetuosidade, transitam nas iminências do aceitável e do censurável junto a seus contemporâneos.

Délia logrou a alcunha de “erotômana” em uma resenha de *Lésbia* assinada pelo crítico literário Araripe Júnior (1848-1911)<sup>11</sup>, que a julgou “pouco conhecedora do papel reservado à mulher nas sociedades do século XIX” (Araripe Jr., 1960, p. 206). Tamanho libelo se deve, decerto, às liberdades de associação amorosa gozadas pela protagonista do

---

<sup>11</sup> Publicado na edição de 17/18 de novembro de 1890 do periódico carioca *Correio do Povo*. Curiosamente, esse mesmo crítico mordaz de Délia “louvava entusiasticamente os méritos” (Broca, 2005, p. 318) da obra de Albertina Bertha, enviando capítulos de *Exaltação* para serem publicados em jornais do Rio de Janeiro.

romance, a qual, após se separar do marido e triunfar como escritora, não volta a se casar, preferindo manter-se em companhia de amantes, e aos quarenta anos sofre crises de pudor devido a uma paixão inesperada por um rapaz de vinte anos: “eis-me escravizada a uma criança que poderia ser meu filho!” (Délia, 1998, p. 182).

*Exaltação*, por sua parte, alça voos mais audaciosos, e beneficia-se do fluxo interno acentuado da narração, focado na subjetividade ébria de Ladice, para oferecer ao leitor a experiência de um orgasmo, na descrição passional de sua noite com o amante Teófilo:

O corpo, a alma de Ladice fugiam, colavam-se nele, colmavam-no, moravam nele. Ela lhe transmitia as pulsações, a melancolia, os suspiros, as incoerências esplêndidas e recebia dele em retorno as instâncias dominadoras, a energia vitoriosa, as magnificências.

Unindo a mão à mão de Teófilo, palma a palma, detendo-lhe nos lábios a fronte magnífica, dizia-lhe lentamente, à guisa de quem enuncia votos: ‘Guarda a minha exaltação; aprisiona a minha alma, fulge de eternidades os meus traços, serão os silfos da tua Fidelidade... Rememora, rememora a minha paixão bravia, única’. – Ela se quedou imóvel, de olhos fechados, dando e recebendo selvática, extrema o seu eu e o de Teófilo. (Bertha, 2015, p. 217).

Ao fim, realizada sua vontade, Ladice invoca o rompimento de seus deveres para com a sociedade, e para com o marido que esta lhe impôs, no zombar dos estatutos, padrões e hipocrisias que os sustentam, e no assumir orgulhoso do próprio prazer sublime. “Francisco lhe havia possuído o corpo totalmente vazio dela. A sua verdadeira virgindade, as explosões de seus espasmos, o estranho de sua imaginação mórbida, os venenos de seu êxtase, a sua sede total, forte, ela ofertara, entregara a Teófilo” (Bertha, 2015, p. 220). Semelhante atitude de *hubris* imponente, cujo suicídio será elemento constituinte, prefigura a efigie da mulher superior, destruidora e criadora de valores, que nos resta apreciar.

### **3 A mulher superior e o suicídio**

Nossa opção pelo termo “mulher superior” deve-se não apenas à sua proximidade semântica e conceitual com o *Übermensch* nietzschiano, mas também em função da presença literal do sintagma no corpo textual dos romances. O doutor Edmundo, cujo ponto de vista orienta o leitor de *A Rainha do Ignoto*, conforme é desvelado o mistério da Ilha do Nevoeiro, passa seus dias a devanear com a imagem da bela mulher que viu

próxima ao rio, à noite, tocando uma harpa, e sonha com essa “fada, uma *mulher superior* que, no rastro luminoso de seus passos, leva acorrentada sua vontade, sua esperança e sua vida” (Freitas, 2019, p. 93, grifos nossos). Rapidamente a narração revela o desengano dos sentimentos do homem, reputando-os vulgar ilusão, “pois a *mulher superior* é a encarnação da indiferença e até do ódio da maior parte dos homens”.

Ladice experimenta, ao olhar o público transeunte em passeio pela praia, “a consciência de trazer em si faculdades divinas, fragmentos de transcendência, culminâncias, valores extraordinários”, de modo que, diante do “povo, que antes parecia um rebanho tranquilo e pacífico, ela via a sua *superioridade* aumentar, duplicar, elevar-se” (Bertha, 2015, p. 128, grifos nossos). Sentimento esse também excitado pelas discussões com o esposo, quando Ladice “sentia instigar-lhe o senso até o desespero, essa grande humilhação destruidora para uma *mulher superior*, a convicção decisiva da inferioridade de seu marido”.

Igualmente Lésbia, atormentada por pretendentes importunos após sua fortuna e sucesso literário, rejeita-os com desprezo, certa de que “quanto mais conhecia os homens, mais se apegava aos livros, afim de os evitar e esquecer, subindo sempre para as regiões *superiores*, onde somente imperam os grandes de espírito” (Délia, 1998, p. 95, grifo nosso). Nessa qualidade de autênticas *Überfrauen*, a mulher superior nietzschiana desafia os interesses masculinos por mérito de suas excelências artísticas, pela confiança aristocrática diante dos fracos sem ambição, e por olhar, tal qual o converso de Zaratustra (Nietzsche, 2011, p. 251), “por cima de toda essa gente, como o cão corre o olhar sobre os dorsos de um apinhado rebanho de ovelhas”.

Tamanha superioridade individual manifesta-se, afinal, como incompatibilidade social; e o suicídio, como solução. Nesse caso, o suicídio denota uma profunda aversão à morte sorrateira, àquela morte odiosa para Nietzsche (2011, p. 69) por “se aproximar furtivamente como um ladrão”, e roubar ao homem sua vontade, sua individualidade. Morte essa, sorrateira, que é agraciada sem cerimônias a personagens mulheres nos romances brasileiros do século XIX, mormente aquelas cujos anseios desviam, em maior ou menor grau, das expectativas depositadas sobre seu papel conjugal. Mulheres como Inocência, Lucíola e Helena, protagonistas dos romances homônimos do Visconde Alfredo d’Escagnolle Taunay (1843-1899), de José de Alencar (1829-1877) e de Machado de Assis (1839-1908), trazem em suas mortes a marca de uma medida corretiva,

em que a “foice da morte se aproxima para restabelecer a ordem social” (Santos, 2020, p. 176), consentindo a elas a liberdade de definhar inertes sob o peso de mazelas convenientes.

Em contrapartida, os suicídios de Lésbia, Funesta e Ladice seguiram uma peculiar tendência do século XIX, que exprimia maior tolerância para com o suicídio. Sensibilidade fundada, segundo Alfred Alvarez (2013, p. 227) – em seu livro *The savage god*, que investiga as mudanças históricas nas abordagens e na recepção do suicídio na literatura –, na “preocupação moderna com a ausência do pós-morte”<sup>12</sup>, e suas ressonâncias nas motivações para tirar a própria vida. A modelar morte de Kirilov, em *Os demônios* de Dostoiévski, reputado um “suicídio lógico”, devido à sua simbólica coerência idealista voltada para a liberdade radical de “agir no drama da vida espiritual mesmo além da religiosidade”<sup>13</sup> (Alvarez, 2013, p. 230), configura uma ruptura tanto com as concepções cristãs sobre o suicídio como falha moral, quanto com as aspirações pagãs do suicídio estoico, indiferente à morte.

Essa ruptura é distinguível em Ladice, que abandona princípios cristãos e estoicos simultaneamente, depreendendo “com tristeza e alegria que a sua vida passada, que considerava um sacrifício, um ato superior de abnegação cristão, era simplesmente a concatenação de mentiras e hipocrisias, a aparência falsa de uma virtude que não existia” (Bertha, 2015, p. 186). Ademais, a irreligiosidade das três mulheres se evidencia não apenas implicitamente, na completa ausência de menções a Deus, mas em explícitas declarações de dúvida, como Ladice a conversar com sua piedosa prima Dinah, para quem admite ser “ímpia e irresoluta; há pouco, quis a tua fé, e, quando me afirmas, solene, que a conseguirei, tremo, preferindo meu mal...” (Bertha, 2015, p. 45).

Funesta, a Rainha do Ignoto, registra em seu diário que, após presenciar um ato litúrgico, buscou em seu “coração uns restos de sentimento religioso, que fora plantado em minha alma pelo doce ensino de uma mãe piedosa, e não achei. Já se havia evaporado aos raios da luz da ciência... de envolta com a desventura” (Freitas, 2019, p. 275). Quanto a Lésbia, exibia inscrita na divisa da porta de seu gabinete um trecho da ode latina *Non omnis moriar* – “não morrerei de todo” –, do poeta romano Horácio (65-8 a.C.),

---

<sup>12</sup> Tradução livre. No original: “*The modern preoccupation – which began in the nineteenth century and has steadily intensified since – is with death without an after-life.*”

<sup>13</sup> Tradução livre. No original: “*As a novelist [Dostoiévski] can create characters who act out the drama of the spiritual life when it has gone beyond religion: so Kirilov, in full consciousness and by his own inescapable logic, kills himself triumphantly.*”

invocando um ideal de permanência, da obra como monumento duradouro que sobrevive à morte física do artista; isto é, a escritora confia sua perpetuação não à fabulação de um pós-morte – ou em filhos –, mas à literatura<sup>14</sup>.

Isto posto, o que motivou o suicídio das personagens? Com efeito, os romances não reduzem a decisão a uma única causa, e não obstante diferentes circunstâncias conduzirem suas respectivas tramas, as três mulheres partilham a orfandade, a solidão, a humilhação de uma união conjugal imposta, abusos verbais e morais de seus parceiros, além da amarga epifania de perceberem-se cativas em uma condição inferiorizada, emparedadas na inabalável configuração de uma sociedade patriarcal. É, no entanto, uma presença inesperada e coincidente na vida das três mulheres que age como catalisador para a decisão do suicídio: a dor da mulher fraca.

A fraqueza, desprezada por Nietzsche (2011, p. 18), é atributo do “último homem”, aquele “que tem a vida mais longa”, cuja “corda do seu arco desaprendeu de vibrar”, o cauteloso sem ambição, ovelha passiva do rebanho sem pastor, um ser conformado com seu quinhão, e seguro no enfado da vida. Na trama dos romances, a figuração de uma presumível “última mulher” está personificada em Heloísa, Carlotinha e Rahel, cujas respectivas interações com as protagonistas desenrolam-se na proximidade dos momentos finais. Suas presenças modestas e submissas também operam como reviravoltas nas relações amorosas das protagonistas, e aguçam nestas sentimentos de frieza e irritação para com as jovens.

Ladice não conhece Rahel em pessoa, mas se depara com as cartas desta a Teófilo, nas quais é revelado ser ela a esposa de seu amante, que a mantinha em segredo. Enervam profundamente a Ladice o “reclamo amoroso, essa censura meiga, de natureza simples, modesta, sem arroubos e grandeza...” (Bertha, 2015, p. 214) de que Rahel se vale para implorar o retorno do marido, denunciando a genuína “tristeza mansa, resignada” da mulher. A Rainha do Ignoto, sob o nome Diana, acha-se frente à jovem Carlotinha em visita ao cemitério, e admoesta sua ingenuidade juvenil no amor, a crédula sensibilidade de “menina reservada, esquiva” (Freitas, 2019, p. 291), facilmente “arrastada pela torrente de simpatia” das “banais e mentirosas declarações” dos homens.

---

<sup>14</sup> Semelhante presença de mulheres ateias ou irreligiosas é notável na literatura francesa do período, em *Thaïs* (1890) de Anatole France (1844-1924) – publicado no mesmo ano de *Lésbia* –, e nas muitas protagonistas dos romances de Gabrielle Colette (1873-1954).

E, enfim, Lésbia, em meio aos dilemas de sua paixão por Alberto, o jovem que a persegue obstinadamente, sente junto a Heloísa, a frágil e assustadiça noiva – e prima – do rapaz, “decepção, muda revolta, frêmitos de impaciência, fugaz ironia e profundo desalento” (Délia, 1998, p. 221). Como Zaratustra diante do “último homem”, a mulher superior desdenha a fraqueza, a resignação, a reserva e a modéstia. Essa atitude, contudo, não perdura: Lésbia percebe seu desprezo se dissipar, pouco a pouco, na “doce influência do enternecimento”; e é na evocação do próprio passado, com suas lágrimas e dores, que encontra em si o grande pecado nietzschiano da compaixão.

Os misericordiosos “carecem por demais de vergonha”, decreta Nietzsche (2011, p. 84), pois que tratar os outros com compaixão equivale a tratá-los com desprezo, a estimular sua abnegação e sua fraqueza. Sem embargo tal juízo peremptório, é a misericórdia que triunfa no íntimo das três personagens, embora, em termos ainda nietzschianos, o próprio Zaratustra admita que, em determinadas circunstâncias, se “tenho de ser compassivo, não quero que assim me chamem; e, quando o sou, então de preferência à distância”. E é, de veras, à distância que a compaixão remata como um lampejo: “Morrer!, exclamou transfigurada, os lábios entreabertos, a cabeça meio inclinada para trás, os olhos no teto, como se fora tocada pelo clarão que precede as aparições divinas... ‘Ah! Sim, morrerei... Só pela morte, ela terá a minha renúncia...” (Bertha, 2015, p. 214). Ladice, no trecho citado, bem como Lésbia e Funesta, tem a força e a fraqueza de ceder, morrendo, para que Heloísa, Carlotinha e Rahel desfrutem a longa vida da “última mulher”, seguras na humilde e tranquila existência do fraco<sup>15</sup>.

Porém, a compaixão pelo fraco não elucida por completo a dimensão do ato suicida pela mulher superior, quando muito pelo fato de as “últimas mulheres” não receberem menção alguma em suas cartas de suicídio – com a exceção de uma ocasião, a qual observaremos ulteriormente –, cartas cuja importância reside, salvante o ônus simbólico de sua valiosa existência literária, na sincronia que estabelecem entre os âmbitos estético, sociocultural e filosófico de suas redatoras.

---

<sup>15</sup> É fundamental ressaltar o ponto cego na perspectiva da mulher superior – também presente no *Übermensch* nietzschiano – que ignora a considerável dependência da “mulher incomum” para com a “mulher comum”. Para Virginia Woolf (2019, p. 10), isso se dá em razão de as circunstâncias de vida da mulher comum – “o número de filhos que teve, se o dinheiro de que dispunha era seu, se tinha um quarto para ela, se contava com ajuda para criar a família, se tinha empregadas, se parte do trabalho doméstico era tarefa dela” – serem determinantes nas possibilidades de sucesso ou fracasso da mulher incomum.

Lésbia lega três cartas a seus sobreviventes: a primeira, um bilhete irônico, zombeteiro, ao chefe de polícia, emblema dos poderes sociais que cimentam a posição subalterna da mulher.

Exmo. Sr.

No uso de todas as minhas faculdades, ponho termo à existência, porque assim me apraz. É apenas mais uma excentricidade de mulher de letras, raça inútil e perniciosa, segundo a opinião de alguns cérebros resistentes e incapazes de vertigem.

Com toda a consideração, assino-me sua apreciadora.

Arabela Gonzaga (Lésbia) (Délia, 1998, p. 242).

As outras duas cartas contêm, além de um breve pedido de desculpas a Catulo, amante fiel e carinhoso até o fim, uma curiosa carta a Alberto, em que Lésbia faz parecer ao jovem que sua paixão por ele refletia tão somente os sintomas da carência psicológica de uma senhora sem filhos, cujo “coração fatigado apenas sente palpitar as fibras maternas” (Délia, 1998, p. 243). Mesmo se porventura o leitor ignorasse que Lésbia – tanto nos diálogos quanto na narração indireta livre – em momento algum expressa desejo ou necessidade de ter filhos, o final da carta, uma exortação sobre os riscos das “imaginações fantásticas[ , do] fastio byroniano, ao mórbido suicídio, que é a derradeira taça esvaziada pelos esplinéticos”, torna dignas de mérito eventuais interpretações que repute tais alegações de maternidade irrealizada uma reconfortante fábula da talentosa escritora, o mais recente fruto de sua compaixão.

A carta de suicídio de Funesta, a Rainha do Ignoto é, na realidade, uma entrada em seu diário, na qual a sedução da morte parece já prestes a se apoderar completamente de sua mente, onde o medo e a angústia a levam a divagar sobre o destino de sua família há muito falecida, e a escuridão da noite eterna desponta como uma certeza.

Este revólver... estas balas? Que ideia, meu Deus! Eu sou o naufrago perdido nas vagas do oceano! Estou exausta e não avisto ao longe nem uma barca de pescador! E não tarda a submersão! Quem me salva? Ninguém! – murmura a voz soturna da solidão indefinida.

Meu coração guerreiro, ferido, despenhou-se sobre os espinhos de um abismo de dor! Que noite! Que escuridão é essa? Será a morte que me cerra os olhos? Onde está minha mãe? Meu pai, meus irmãos? Estarão todos na eternidade? Não. E por que me deixaram só ao longo do caminho? [...] (Freitas, 2019, p. 276).

Já Ladice endereça sua carta somente a Teófilo, e, assim como Funesta, põe em dúvida a veracidade – e a necessidade – de uma vida após a morte. Mas, diversamente à

conduta aflita da Rainha do Ignoto, a protagonista de *Exaltação* abraça como a um triunfo o seu eventual desvanecer. Em linguagem hermética e cientificista, estilo limítrofe às composições poéticas de Augusto dos Anjos (1884-1914)<sup>16</sup>, rica em símbolos, cesuras e reticências, a carta de Ladice congrega a espiritualidade científica de um panteísmo leigo com compostos de estética e filosofia moral.

Téo! O meu amor não me deixa viver... Eu sou a avena de Pan a se quebrar na desordem bulhenta dos ritmos... Eu sou o riso dos horizontes desfeito pelo Aquilão agreste... Levo nas células a ressonância, a altivez, o alarido majestoso, a imprecação ousada, as invenções infernais, a permanência fiel, a submissão ébria, selvática do mais desvairado e ético dos amores...

Quando granizares sobre o meu corpo tuberosas, lírios e escabiosas, quando a tua mão se esconder sobre mim em sinal de desespero... lá, no fundo e sob o lajedo, os meus átomos a se torcerem te dirão 'Eu te amo...' [...] Téo, não chores, a morte é a eflorescência de nossas complexidades a se desagregarem, a se isolarem, a se internarem em outros seres para fortificar, engrandecer a pulsação universal. (Bertha, 2015, p. 222).

Independentemente do que essas cartas profiram de mórbido e melancólico, – ou “esplinético”<sup>17</sup>, na expressão de Lésbia –, o ato redacional que as traz à existência, somado ao eventual suicídio, é a eloquente enunciação de uma Vontade há muito restringida, a declaração de soberania por sobre as condições da própria morte. Todo o processo criador que envolve a escrita das cartas e a execução do suicídio encerra uma carga estética na qual mesmo o vazio do pós-morte é rico em significação. “Eu vos faço o louvor da minha morte, a morte voluntária, que vem a mim porque *eu* quero”, profere o aforismo de Zaratustra (Nietzsche, 2011, p. 69, grifo do autor); o suicídio é a morte livre e consciente, mesmo quando soturna e cercada de dor, ela é a possibilidade sempre à mão.

Nisso, Lésbia corta as veias de seu braço com um bisturi e deita-se em sua banheira; Ladice injeta veneno em suas veias, “uma picada no braço e a tua Ladice já não será mais” (Bertha, 2015, p. 222); e a Rainha do Ignoto, ainda, realiza a conciliação derradeira do escrever com o morrer: no “rochedo mais alto e mais escarpado da Ilha do Nevoeiro [...] ela introduz um alfinete de ouro numa das veias do braço” (Freitas, 2019,

---

<sup>16</sup> Cf. *Eu e outras poesias* (2011); “Os doentes”, V, “A pragmática má de humanos usos / Não compreende que a Morte que não dorme / É a absorção do movimento enorme / Na dispersão dos átomos difusos.” (p. 57) e “As cismas do destino”, II, “Era um sonho ladrão submergir-me / Na vida universal, e, em tudo imerso, / Fazer da parte abstrata do Universo, / Minha morada equilibrada e firme!” (p. 29).

<sup>17</sup> Adjetivação derivada do substantivo *spleen* – em adaptação ortográfica para o português –, termo popularizado na poesia de Charles Baudelaire (1821-1867), e que exprime um estado emocional de desalento medíabundo, vinculado por Walter Benjamin (2015, p. 154) a um “*taedium vitae* ancestral”, cuja interioridade “dolorosa e pessoalíssima” não é, necessariamente, pessimista, em virtude de sua rejeição e indiferença pelo futuro.

p. 306), e com o outro braço escreve um curto bilhete em linhas de sangue, no qual recita o lamento final pela dor das mulheres. Sobretudo, pranteia a dor da mulher fraca, de “Virgínia, a pobre órfã que descansa sob a laje de uma sepultura” e de “Odete, a infeliz condenada a um silêncio forçado”. Ao fim, “tira de um pequeno estojo de veludo carmesim uma navalha de cabo de ouro” (Freitas, 2019, p. 307), abre o corpete do vestido, corta a pele sobre o coração, e na “víscera palpitante de seu peito, coloca o pedaço de cartão, o atestado de sua fraqueza, da fraqueza nativa de todas as mulheres do mundo, embora assinaladas pelo gênio ou pela religião dos claustros”.

O que essa dramática admissão de fraqueza revela, inadvertidamente, é a força inerente ao suicida:

A fraqueza do suicídio está em que aquele que o comete ainda é demasiado forte, dá prova de uma força que só convém a um cidadão do mundo. Quem se mata podia, portanto, viver; quem se mata está ligado à esperança, a esperança de acabar; a esperança revela o seu desejo de começar, de encontrar ainda o começo no fim, de inaugurar aí uma significação que, no entanto, ele gostaria de questionar ao morrer. (Blanchot, 1987, p. 100).

Em meio ao espetáculo gótico que ilumina as cenas dos suicídios, a mulher superior compreende que sua morte não é cúmplice da ordem social que a ocasionou, não reestabelece uma condição de normalidade anterior à sua força, não é insignificante, e que o alcance e legado do seu fim está nos ecos de sua ausência. Ausência na qual as cartas, cujo espólio é enfim propiciado à mulher pela mulher, elaboram novas significações.

## **Considerações finais**

Dignas ao ecletismo que professam, nenhuma das três facetas da mulher superior nos romances adequa-se plenamente ao perfil concebido pelo Zaratustra nietzschiano. Lésbia e Ladice atenuam seu orgulho com a compaixão que legitima a fraqueza da “última mulher”, aquela sem ambições de mudança, indiferente à sua condição; e a Rainha do Ignoto, em seus momentos finais, reveste a magnitude de seu ato com a aspereza de um niilismo pessimista, sucumbindo à dúvidas no tocante ao valor de sua vida e sua obra, diante do horror frente a uma concebível imutabilidade do que considera a “fraqueza nativa” da mulher.

Tais hesitações e dúvidas permeiam, da mesma forma, a vida e a obra de suas autoras, na vivência cotidiana de restrições seculares, no testemunho das humilhações e torturas das escravizadas – a dedicação à causa abolicionista recebe tratamento temático nos três romances –, na consciência das reduzidas fronteiras impostas ao seu mundo; paredes tais que mesmo a ficção mais utópica era incapaz de demolir na virada do século XIX para o XX.

E, no entanto, sua mera existência, a representação ficcional da mulher como agente moral imperioso, capaz, como Lésbia, de assenhorar-se do campo intelectual e literário; de liderar uma sociedade revolucionária norteadada pela ciência e pela tecnologia, como a Rainha do Ignoto; de destruir e edificar valores morais conforme os impulsos estéticos de sua Vontade exaltada, como Ladice; semelhantes existências, embora traços no papel, não são invalidadas por seu suicídio, porquanto este não carrega o estigma da punição moral que devolve o mundo à normalidade, mas a promessa de que nada será como antes.

## REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Alfred. **The savage god: a study of suicide**. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2013.

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

ARARIPE JR., Tristão de Alencar. **Obra crítica de Araripe Júnior: 1888-1894**. Brasília: MEC; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BERLIN, Isaiah. **As raízes do Romantismo**. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BERTHA, Albertina. **Exaltação: edição crítica**. Porto Alegre: Gradiva; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BROCA, José Brito. **A vida literária no Brasil: 1900**. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2005.

COLARES, Otacílio. Apresentação crítica e notas. In: FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto**: romance psicológico. 2ª ed. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, Imprensa Oficial do Ceará, 1980.

DÉLIA, Maria Benedita Bormann. **Lésbia**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

DUARTE, Constância L. **Nísia Floresta**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

DUARTE, Constância L. Imprensa feminina e feminista no Brasil: nos primórdios da emancipação. **Revista XIX**. Brasília, UNB, 1(4), p. 95–105, 2017.

FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto**: romance psicológico. São Paulo: Editora 106, 2019.

GOTLIB, Nádya Batella. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, Isabel; MUZART, Zahidé L. (Org.). **Refazendo nós**: ensaios sobre a mulher e literatura. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003, p. 19-72.

MUZART, Zahidé L. Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, n. 10, p. 295-308, 1 dez. 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**: ou helenismo e pessimismo. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SABINO, Ignez. **Mulheres ilustres do Brasil**: edição fac-similar. Florianópolis: Editora Mulheres, 1996.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche**: a philosophical biography. London: Granta Books.

SANTOS, Rosana Cássia dos. Eros e Tânatos: o feminicídio no século XIX em D. Narcisa de Villar, de Ana Luísa de Azevedo Castro. In: DROZDOWSKA-BROERING, Izabela; MARKENDORF, Marcio (Org.). **Memórias do corpo**. Florianópolis: UFSC, 2020. p. 175-188.

TELLES, Norma. Sonhos e iluminações das mulheres loucas na literatura. **Escrita (Revista de Literatura)**. Rio de Janeiro, PUC-Rio, Ano XIII, nº 39, pp. 22-26, 1988.

TELLES, Norma. Introdução. In: DÉLIA, Maria Benedita Bormann. **Lésbia**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998. p. 5-22.

WOOLF, Virginia. **Mulheres e ficção**. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2019.