

DA FRUSTRAÇÃO AO ÓDIO: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA MULHER EM *HÓSPEDE*, DE PARDAL MALLET

Paulo Jose Valente Barata¹

Resumo: Este trabalho retoma o romance de estreia de Pardal Mallet, *Hóspede*, discutindo de que forma se constrói a imagem da mulher na narrativa, que vai da frustração ao ódio. Para tanto, discutimos a aclimatação do gênero romance, no Brasil, e a crítica que se estabeleceu sobre a estética Naturalismo. Utilizamos como referência teórica, dentre outros autores, as obras de Telles (2000) Sade (2002) Abreu (2003), Siti (2009).

Palavras-chave: romance moderno; Naturalismo brasileiro; *Hóspede*; sedução; ódio.

From frustration to hate: woman's image in *Hóspede*, by Pardal Mallet

Abstract: This paper returns to the debut novel of Pardal Mallet, *Hóspede*, discussing how it builds the image of women in that narrative, going from frustration to hatred. To do so, we discuss the acclimatization of novel genre, in Brazil, and the criticism that has settled on the aesthetic naturalism. We used as a theoretical reference, among others, the works of Telles (2000) Sade (2002) Abreu (2003), Siti (2009).

Keywords: modern novel; Brazilian Naturalism; Guest; seduction; hatred.

Introdução

Se ela pudesse formar uma ideia a respeito veria que a vida, para os homens, era muito mais atrapalhada e cheia de contrariedades, ao passo que as mulheres tinham apenas para atormentarem-se aquelas ninharias domésticas de que elas gostavam, no final das contas! Nenê, porém, teimava em suas proposições e amontoava argumentos sobre argumentos para demonstrar que na partilha do mundo o seu sexo tinha ficado com todos os dissabores, enquanto ao outro havia cabido o lado brilhante e fácil. (MALLET, 2008, pp. 16-7).

Revisitar o século XIX da Literatura Brasileira significa entender que nesse contexto

¹ Professor de Literatura UEPA e UFPA. Mestre em Letras - Estudos Literários (UFPA/UERJ, 2012). Graduado em Letras - Língua Portuguesa (UFPA, 2010) e Graduado em Comunicação Social - Jornalismo (UNAMA, 2009).

há um projeto literário com o qual se funda uma produção escrita que se reconhece nacional e não apenas mera cópia de uma produção europeia, e ainda compreender que tal definição passa por uma constituição de um cânone de obras nacionais. Aqui nos referimos, de modo especial, à produção romanesca com um olhar mais atento às contribuições do romance para esse processo de formação de uma Literatura Brasileira.

Dentre as obras que compõem o amplo acervo de romances brasileiros do período, percebemos que o tempo apagou a participação efetiva de alguns romancistas e que suas obras, contemporaneamente, sequer são nomeadas pelas Histórias Literárias, e quando o são, limitam-se a pequenas notas ilustrativas.

Nesse sentido, retomamos o romance de estreia de Pardal Mallet para identificar de que modo o referido autor traça um perfil de feminino que, a princípio, parece se ater às normas impostas ao seu sexo, mas que, aos poucos, insurge contra essa construção e passa a conduzir a narrativa, seduzindo a personagem masculina que hospeda em sua casa. Para tanto, propomos a divisão desse trabalho em três momentos, a saber: 1. O gênero romance, em que discutimos a aclimação e os discursos preliminares sobre o gênero; 2. A estética e a crítica naturalista, no qual buscamos entender qual perfil de romance naturalista conhecemos e em qual se enquadra a obra de Pardal Mallet; e, por fim, 3. A figura feminina em *Hóspede*: da frustração à sedução, quando analisamos a personagem D. Nenê e sua posição no referido romance.

1. O gênero romance

Durante o século XVIII, uma série de prosas de ficção começou a circular na Europa com uma estrutura narrativa que fugia às preceptivas clássicas por não se adequar aos manuais de Retórica e Poética aristotélicas. Aristóteles, na Poética, não fala dos romances; Horácio, na *Ars poetica*, silencia sobre eles; Tasso os considera um desvio da epopeia (SITI, 2009, p. 170), ou seja, não há uma atenção a essa produção. Dado esse panorama, compreendemos que o romance era um gênero ignorado, uma vez que não estava previsto pelas leis clássicas aristotélicas. Obviamente, não poderia constar em um texto clássico referências a essa produção que surgiu e se consolidou entre as práticas de leituras somente a

partir do século XVIII.

A dificuldade em definir esse gênero novo reflete em outro problema: que nome tinha esse texto? Márcia Abreu, explicitando a origem inglesa do romance moderno, deixa claro que tal prosa não havia recebido um nome a contento, exatamente por não seguir tais regras. “Sequer havia um nome estável para essas produções, que eram chamadas de histórias, aventuras, vidas, contos, memórias, novelas, romances” (ABREU, 2003, p. 265).

Conforme posto, havia um primeiro problema da ordem de nomear/conceituar essa nova produção literária. No entanto, é preciso que se faça uma ressalva acerca do adjetivo nova útil em certa medida, pois o romance moderno não surge abruptamente no cenário literário europeu. A Europa já conhecia fórmulas literárias em que mocinhos e vilões duelavam pelo amor de mocinhas desde a antiguidade clássica. E o público mostrava verdadeiro fascínio por esses enredos mirabolantes que somente na Idade Média receberam o nome de romance. Thais Manzano (2011) afirma que a sustentação do gênero romance, tal qual o conhecemos hoje, deve-se a essas narrativas com certas restrições. É certo, por exemplo, que o romance clássico era repleto de aventuras em que os protagonistas passavam por todo tipo de peripécia, fugindo de oráculos ameaçadores e divindades vingativas para seu enlace amoroso, e ao contrário dos textos oitocentistas, o tempo parecia não ter importância, pois a beleza e a juventude do casal eram mantidas a todo custo.

Desde a Idade Média, no território europeu, a fórmula romanesca sofre algumas pequenas alterações e reinventa-se. Ao chegar-se ao século XVIII, percebemos mudanças estruturais mais drásticas nesse modelo romanesco, uma vez que romances mais modernos, como *Pamella*, de Richardson, apóiam-se em narrativas mais verossímeis e próximas da realidade do público-leitor.

O romance moderno é, pois, um produto daquele período e, em suas páginas, reproduz os anseios e as angústias daquela sociedade que passava por uma série de transformações de ordem socioeconômicas. Ao lê-lo, ainda hoje, obtemos um panorama histórico, uma representação daquela sociedade. Para Cândido, “considerava-se elemento principal do romance a matéria narrada, isto é, a representação direta ou alegórica da vida, através de um certo poder de verossimilhança” (2006, p. 114). Assim, a vida dos leitores coetâneos a essas obras é representada nas páginas lidas.

Só se pode tratar de romance moderno, no Brasil, a partir do século XIX. Nesse contexto, esses textos passaram por um intenso processo de recepção em que detratores e defensores mantiveram um constante jogo de apreciação desse tipo de prosa. Os detratores, especificamente, acusaram o romance de diversos inconvenientes tais como: perda de tempo, perigos à saúde e esgotamento do corpo, dentre outros problemas. É importante salientar que boa parte dessa preocupação se dava em função de o fato de ter ocorrido um aumento considerável do interesse do público leitor por essas obras, na medida em que diminuía o interesse por obras de cunho religioso.

Particularmente, alguns críticos contemporâneos a essas produções demonstram particular preocupação com a figura da mulher nessa seara, pois os romances ãachando mais simples divertir ou corromper essas mulheres do que servi-las ou endeusá-las, criaram acontecimentos, quadros, conversas mais de acordo com o espírito do momento; envolveram cinismo, imoralidades, com um estilo agradável e marotoö (SADE, 2002, pp. 38-9). A verdade é que esse público era novo entre os letrados, ou seja, a mulher começava a se inserir na prática leitora e esse processo deveria ser cercado de todo cuidado, dado o seu sexo. Ubiratan Machado registra a seguinte situação:

Mulheres e estudantes formavam a grande maioria do público dos escritores românticos. Mulheres jovens e sonhadoras, ainda trazidas pela mão de ferro do *pater familias*, mas já vivendo as primeiras aventuras da libertação ó como a grande aventura de ler. (MACHADO, 2010, p. 51, grifos do autor).

Parafraseando Ubiratan Machado, temos que, enquanto as mulheres se identificavam com as heroínas românticas na busca de uma catarse, no sentido de evasão da sua própria realidade, os estudantes buscavam renovar a mentalidade legada ao país por meio dos romances, nos quais também colaboravam.

No que se refere, de modo específico, a elas, a ideia do perigo dessas leituras se devia ao fato de esse público necessitar da tutela masculina para se aventurar no plano da leitura de romances, devido a essas imoralidadesø como o adultério, o incesto, a sedução e os crimes, os quais poderiam ser danosos às leitoras, pois segundo os detratores ão contato com essas situações pecaminosas e com essas interpretações peculiares alternaria a percepção do mundo e o conjunto de valores pelos quais as pessoas deveriam se pautar a fim de pôr freio a

seus piores impulsos (ABREU, 2003, p. 278).

No decorrer dos séculos XVIII e XIX, tais discursos ajudaram a manter em evidência essa nova prática de produção literária, mantendo-se, assim o interesse do público e da crítica literária. Já canônico em fins do século XIX, o gênero romance experimentou uma série de possibilidades narrativas e, por não se ater às preceptivas de que tratamos anteriormente, pôde tratar desses temas de modo mais livre.

As estéticas do Realismo-Naturalismo, especificamente, exploraram temáticas tabus naquela sociedade, dentre as quais parece ser uma constante a traição e a sedução. Apenas a título de ilustração, é suficiente retomarmos o romance proibido de Luísa com seu primo, em *O primo Basílio*, ou o enlace amoroso entre a prostituta Lúcia e o estudante Paulo, em *Lucíola*. Temáticas tabus também se fazem presentes nas páginas do romance *Hóspede*, de Pardal Mallet, sempre representadas pela figura de D. Nenê, a personagem feminina central na obra.

2. A estética e a crítica naturalista

A crítica tradicional reconhece como marcas distintivas de um romance naturalista a sua aproximação com a linguagem científica, assim como a ligação entre ficção e teorias positivistas e cientificistas que eclodiam nas últimas décadas do século XIX. Além disso, como temas recorrentes da estética naturalista, temos a exploração do corpo e a sexualização das personagens, como acontece com Rita Baiana, a personagem que seduz o português Jerônimo, no romance de Aluisio Azevedo, *O Cortiço*; contrariamente do que acontecia nos romances românticos e, ainda, a exploração de temáticas mais fortes como a homossexualidade, em *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha.

Esse modelo transposto ao romance naturalista é fruto das obras mais célebres de Emile Zola como *Thérèse Raquin* (1867), *Nana* (1880) e *Germinal* (1885). Nelas, o romancista criou uma estrutura que se estabeleceu como propícia à narrativa naturalista. O próprio autor constrói um modelo de literatura sem deixar espaço para outros aspectos ou possibilidades de leitura. Em seu artigo *Naturalismo aqui e là-bas*, Leonardo Mendes e Pedro Catharina sintetizam e opinam acerca dessa proposição de Zola:

A nosso ver, Zola torna-se vítima de si próprio, pois, ao tentar instaurar uma literatura que ele qualifica de moderna e ao associá-la à medicina experimental, ele codificaria a chave de leitura de sua própria obra, fazendo com que outros aspectos igualmente importantes da estética naturalista [...] fossem relegadas a segundo plano, ou mesmo desconsiderados. (MENDES; CATHARINA, 2009, p. 114).

Ao considerarmos essas chaves de leitura como estanques, cerceamos outras possibilidades de construção para as obras do período, e ainda deixamos de perceber que nossa Literatura se configurou não como mera cópia da produzida na Europa, mas, sim, como uma adaptação, conforme Doris Sommer ao considerar que: “Os latino-americanos... embora admirando os modelos franceses e ingleses, não se contentavam com imitá-los, preferindo, a isso adaptar às modalidades locais os estilos romanescos de importação” (Sommer, 2009, p. 309).

Carece, portanto, o Naturalismo, em especial o brasileiro, de uma leitura mais abrangente que reconheça como obras do período aquelas que fogem a esse padrão estreito que toma a ciência como ponto de referência, como a narrativa de *Hóspede*, de Pardal Mallet.

O romance, apesar de historicamente enquadrado como naturalista, não expõe de modo explícito as premissas pelas quais essa estética se fez notabilizar no final do século XIX, o que não diminui a sua importância à produção literária nacional, na verdade, engrandece-a por propor um novo viés de Literatura naturalista. Pardal Mallet, assim, traça outro perfil de obra no Naturalismo, em que o mais importante é contar uma sequência de fatos e não justificá-los tendo como premissa a etnia, o meio ou o momento histórico em que se narra a história.

No decorrer da narrativa, ganha destaque a figura de D. Nenê, casada com Pedro e mãe de Pedroca, que tem uma vida segundo regras burguesas, dona de casa, boa esposa, mãe e filha. Apesar de D. Nenê não reclamar da vida que leva, o narrador explicita a frustração em que se encontra quando chega a sua casa Marcondes, o hóspede, conforme abordaremos no tópico seguinte.

3. A figura feminina em *Hóspede*: da frustração à sedução

Conforme já comentado, o romancista Pardal Mallet produz a sua obra nas últimas

décadas do século XIX, com uma narrativa nem sempre em sintonia com outras produções coetâneas naturalistas. Publicado em 1887, *Hóspede* é o romance de estreia do escritor e jornalista sul-riograndense e propõe um enredo a partir de um jogo de sedução que se estabelece entre D. Nenê e o seu hóspede, Marcondes, amigo de Pedro Soares, recém-chegado do Recife.

Quando atentamos ao modo como o narrador descreve a casa e a protagonista da obra, entendemos que, apesar de ter tudo que supostamente poderia subsidiar a presença feminina naquela sociedade paternalista, D. Nenê não era feliz ou realizada, falta-lhe algo que nem ela própria saberia identificar o que é, e que os leitores descobrirão aos poucos, conforme fica claro já nas primeiras linhas da obra:

Como no relógio da parede soassem 4 horas, Nenê, num movimento de desânimo, deixou escorregar-lhe pelo corpo abaixo o jornal que estava a ler distraidamente. Algum pensamento triste acabrunhava-a. Tanto que por sob as madeixas sedosas da franja adivinham-se umas rugazinhas pequeninas a franzir-lhe a testa, aproximando-lhe os sobrolhos levemente arqueados. Veio-lhe um gesto grande de inquietação e com o pezinho delicado batia febrilmente no assoalho. Depois o braço torneado e alvadio, nas curvaturas graciosas fortemente desenhado pela manga estreita do casaco, apoiou-se ao encosto da cadeira de balanço para sustentar mais comodamente a cabeça gentil dos traços finos numa pureza ideal de Juno. (MALLET, 2008, p. 3. Grifos nossos).

Depreende-se que D. Nenê, além de ser apresentada ao leitor por seu desânimo, é também descrita e idealizada por sua natureza de «traços finos numa pureza ideal de Juno» ou seja, quase uma personagem romântica de tão idealizada pelo narrador, no entanto, envolta na própria frustração devido à repetição rotineira de seus atos. Assim, encarna um ideal pensado de feminino.

A referida personagem representa, *a priori*, o lugar ocupado pelo feminino no século dezenove que requeria uma mulher submissa, representação máxima da base familiar, a sustentação moral da casa, incumbida da educação dos filhos. Norma Telles sugere que no citado período, o papel da mulher é redefinido, e conjeturas acerca do caráter dessa mulher são propostas da seguinte forma:

O discurso sobre a «natureza feminina» que se formulou a partir do século XVIII e se impôs à sociedade burguesa em ascensão, definiu a mulher, quando maternal e delicada, como *força do bem*, mas, quando «usurpadora» de atividades que não lhe eram

culturalmente atribuídas, como *potência do mal*. (TELLES, 2000, p. 401. Grifos da autora)

De acordo com o salientado por Telles, a figura do feminino estava engendrada em duas proposições: ou era reprodutora de um *õ*discurso do bem \ddot{o} ou de um *õ*discurso do mal \ddot{o} , assim, ou se enquadrava no modelo idealizado de mulher definido pelos espaços sociais do período ou rompia com esse ideal, indo em direção a atribuições que não lhe eram devidas. D. Nenê segue esse padrão, classificá-la, portanto, como *-força do bem*

O que cabia, portanto, à mulher era reproduzir um protótipo idealizado por homens, uma vez que lhe era negada a autonomia para ela própria redesenhar sua posição naquele cenário, assim, cabia-lhe a encenação de um modelo de que não era produtora, ou ainda, *õ*a encarnação (...) de uma vida sem história própria (TELLES, 2000, p. 401.), uma vida pensada por homens.

Para corresponder ao imaginário proposto, a mulher se via envolvida em uma atmosfera restrita ao lar e às obrigações que esse espaço lhe requeria. Ingrid Stein sentencia que, no século XIX, a mulher que pretendesse ser bem aceita socialmente deveria limitar-se

à posição dentro de família, à educação, às regulamentações legais que lhe diziam respeito ou à sua sexualidade ó verifica-se a sua nítida discriminação em relação ao sexo masculino, condição correspondente à visão. Na ideologia da época, da mulher como um ser naturalmente inferior, e, portanto, assim justificada. (STEIN, 1984. p. 53).

Reiterando esse perfil traçado por Stein, concluimos que à mulher restava exercer papéis condizentes com esse ideal. Aceitá-los implicaria sustentar uma figura de que ela não era propositora, ou seja, ser mulher, socialmente aceita, significaria vestir um ideal já sacramentado de feminino. E a protagonista desdenhada pelo narrador de Pardal Mallet veste esse ideal, inclusive com sua sexualidade apagada até a chegada de Marcondes, quando a personagem começa a se questionar se fizera uma boa escolha casando-se com o marido ou, ainda insinuando-se sexualmente para Marcondes, com quem mantém um jogo de sedução, amor e ódio.

Quando chega à casa do casal, Marcondes causa certa repulsa naquela mulher, e aqui questionamos até que ponto não se trata de encantamento reprimido, pois Nenê era uma senhora cumpridora de suas obrigações familiares pertinentes ao seu sexo naquele contexto.

Aos poucos, estando o marido ausente para trabalhar, D. Nenê começa a encontrar afinidades com aquele homem, as quais não tinha com seu esposo. O trecho a seguir, apesar de extenso, é preciso em determinar tais afinidades.

Foi a sala de visitas o ponto escolhido para a reunião. Além de ser ela muito clara e confortável, era aí que se achava o piano e Nenê poderia distraí-los executando diversos trechos clássicos de que gostava muito. *E, como Marcondes aproveitasse o ensejo para fazer um paralelo entre a música alemã e a italiana, que lhe agradava muito mais, a moça engajou uma nova discussão, apreciadora como era de Beethoven e Mozart. Cada qual forcejava em produzir argumentos em seu favor, cantarolando trechos; os dois sozinhos, junto ao piano, [...] Pedro não entendia nada de música* e nas suas horas de pilhérias chegava mesmo a dizer que o piano fazia um barulho infernal a incomodar-lhe os ouvidos. Mas nesse momento ele estava com boas disposições, tanto que quis intrometer-se na conversa e concluiu no meio de gargalhadas que a música mais harmoniosa era a dos sinos de igreja quando dobravam por causa de algum defunto.

Nenê não gostava, porém, dessas caçoadas. Quem não entendia do negócio devia conservar-se calado! E o Pedro fez-se muito sério. [...] Ao menos para não ficar calado quis dirigir a conversa para outro terreno e lembrou ao amigo as aulas do Matias. Como a moça desejasse explicações sobre as risadas com que foi acolhido este nome, entraram em detalhes. O Matias era o professor de música lá do Externato de Pedro II. Um bom homem, coitado, mas muito tolo e que se deixava ridicularizar pelos rapazes! [...] Enfim, como não se fizesse exame da cadeira, só aprendia quem tinha vontade! E o Pedro disse então à mulher que o Marcondes era exatamente um daqueles que, no tempo, mais vocação havia mostrado.

O rapaz desculpava-se, fazia-se de modesto. Era verdade que tinha algum gosto para a coisa e que chegara mesmo a aprender um bocadinho de flauta! Mas não passava de um curioso! Nenê queria porém ouvi-lo e, como ele dissesse que trouxera uma, pediram-lhe muito para que a fosse buscar. Exatamente ela tinha uma música com acompanhamento e que lhe parecia muito fácil. Rápida em seus desejos, revolveu logo a estante e mostrou-lhe a partitura, que os dois examinaram enquanto o Pedro insistia e dizia ao amigo que não se fizesse de tolo e se deixasse de cerimônias. E tais foram os rogos e os pedidos que lhe dirigiram que o Marcondes viu-se obrigado a fazer-lhes a vontade. Começaram então de parte a parte os ensaios, cada qual trabalhando por acertar o compasso, e no fim de alguns instantes tiraram completamente a música e deram princípio à execução. O Pedro aplaudiu-os vivamente com grandes e estrepitosas palmas. (MALLET, 2008, pp. 19-20. Grifos nossos).

Essa cena em que Nenê entrevê no amigo do marido características que este não tinha e que ela apreciava, são construídas pelo narrador a fim de se perceber que Pedro começa a ficar deslocado dentro de sua própria casa, esforçando-se para não ficar alheio às conversas da reunião, assim como para demonstrar que Nenê ressentia-se de ter um marido não apreciador de música como ela, paralelo esse que se dará com Marcondes, devido ao elogio pronunciado por Pedro.

A partir desse momento, reconhecendo semelhanças entre a sua personalidade e a de Marcondes, ela começa a vislumbrar naquele homem o par ideal, e passa a ser descrita pelo narrador segundo a sua felicidade, opostamente ao modo desanimado com que foi introduzida na narrativa.

Nenê, essa nadava em contentamentos. Havia tanto tempo que ela sonhava encontrar alguém que a acompanhasse ao piano, com quem pudesse conversar sobre música, que a compreendesse enfim! E instintivamente estabelecia um paralelo entre o marido e o Marcondes. Se ela fosse casada com alguém nessas condições como havia de ser feliz! (MALLET, 2008, p. 19.)

Assim, entre os dois estabelece-se uma comunicação que não há entre Nenê e seu esposo, devido ao gosto de ambos por música clássica. Desse gosto compartilhado, nasce uma atração e um jogo de sedução mútua, conforme exposto nos excertos a seguir:

De tudo isto ia se formando entre os dois uma grande intimidade. Nenê já abandonara completamente os modos cerimoniais de tratamento e às vezes chegava mesmo a servir-se para com ele desse *tu* que nivela os terrenos e suprime as distâncias. Depois da execução de cada partitura, quando ainda vibravam-lhes aos ouvidos os acordes sentimentais e tristonhos de Chopin, a moça fitava-o nuns olhos quentes de delírio, como a lhe agradecer aqueles instantes de ventura que lhe tinha proporcionado. (MALLET, 2008, p. 76).

A sedução construída por meio do gosto musical que ambos partilham não chega a efetivar-se sexualmente, no entanto, passagens demonstram que tal desejo surge entre as personagens, chegando ele a desejar tocar seus seios e possuí-la sexualmente, conforme se vê em:

O busto encantador das curvaturas graciosas e carnações sadias de Nenê aparecia-lhe animado com aquele sorriso de desejos que a moça lhe dirigira havia pouco tempo quando lhe pedia que viesse buscar a flauta para acompanhá-la. No final das contas só podia ser uma conquista, cheia de honrarias para quem para quem a conseguisse, prometedora de felicidades sem fim! E recordava todas aquelas palestras da vida acadêmica em que os companheiros afirmavam não haver mulher que não tivesse sua hora de fraquezas. Repugnava-lhe a forma genérica e absoluta da proposição. Mas por que Nenê não seria dessas que caem?! (MALLET, 2008, pp. 68-9).

Em dado momento do romance, quando Marcondes resolve sublimar seus desejos e extravasá-los com Linda, empregada da casa, deixa claro que o faz também para provocar ciúmes em Nenê. Atitude essa que explicita a sedução já construída entre ambos, pois chegam

a ter sentimentos de posse.

O rapaz fazia-se, porém, distraído, raramente acertando o compasso, voltado para a Linda a quem parecia fulminar com os seus olhares ternos a segredarem umas declarações de amor. E como observasse que Nenê apercebia-se dos seus manejos e não prestava mais atenção à música, continuou, procurando fazer-se mais notado, muito contente em ter posto em prática o seu plano, prevendo desde já uma próxima cena de ciúmes veementes após a qual a moça se lhe entregaria inteira e completamente, pedindo-lhe que não fosse tão mau, que a amasse pelo menos um bocadinho! [...] Desde então, já nas conversas da sala, já durante o chá, Nenê conservou-se muito irascível e cheia de bruscarias. Forcejava em atrapalhar todos os colóquios do Marcondes com a Linda; o rapaz, que notava estas súbitas transformações, fazia-se mais amável para excitá-la e provocar-lhe a tão ansiosamente esperada cena de ciúmes (MALLET, 2008, p. 96).

Conforme já afirmamos anteriormente, o narrador de *Hóspede* quebra com um protótipo de narrativa naturalista, ao fugir do que se tornou clichê entre os romances do período e opta por não efetivar a traição que todas as cenas de envolvimento entre Nenê e Marcondes denunciavam, de certa forma, frustrando o leitor acostumado com uma narrativa em que tais elementos levassem a tal fim.

Assim sendo, o final da narrativa propõe um retorno ao começo da história, uma vez que o hóspede do título sai daquela casa, ou seja, o elemento estranho àquela sociedade é extirpado do convívio comum, como uma doença que precisa sair de um corpo são, aproximando um pouco a estrutura de *Hóspede* daquela experimentada em outros títulos naturalistas que seguiram a cartilha de Zola.

Assim como uma doença sarada, Marcondes deixa marcas com as quais aquelas personagens, principalmente Nenê, terão que conviver, como os rancores na esposa de seu amigo, que viu a sua chance de ter um envolvimento extraconjugal falhar. Porém, esse retorno dá-se em termos, Nenê já sabe o que lhe falta e experimenta outros sentimentos como desejo, amor e ódio pela mesma pessoa que não o seu marido.

Agora a moça tinha-lhe uns ódios e uns rancores veementes. [...] odiava-o por causa desse amor que ainda lhe tinha, [...], por todas estas vezes em que estivera junto a ele a palpitar de sensualidades, por não se ter ele aproveitado dessas ocasiões que ela inconscientemente lhe oferecera tantas vezes! (MALLET, 2008, p. 103.)

De momento para momento aumentava-lhe o ódio que dedicava ao Marcondes. Não podia mais aturá-lo e ficava nervosa com só ouvir-lhe a voz. Ele a fizera sofrer tanto! E sem formular bem claramente a acusação, sem mesmo compreendê-la inteiramente, exprobase-lhe o ter ofendido a sua honradez e despertado a sua sensualidade, nem maculando a primeira, nem satisfazendo a segunda. Ela perdoar-lhe-ia tudo, uma declaração forte e veemente, uma audácia espantosa, o segurá-la de repente quando eles estavam a sós e beijá-la, beijá-la por muito tempo, indefinidamente. Nunca, porém, o que fizera o Marcondes ó excitá-la, fazer-lhe passar pela nuca uns hálitos quentes de arreitações para largá-la em seguida exausta e não satisfeita, a pedir mais, a pedir tudo e sem conseguir coisa alguma ó espécie de gota d'água a aviventar a sede de quem a prova nos lábios ressequidos pela abstinência! (MALLET, 2008, pp. 107-8).

Assim, consideramos que há um jogo de sedução explicitado entre Marcondes e Nenê e tal jogo é patente como elemento que modifica a estrutura daquela casa e movimenta a narrativa. Em relação ao possível envolvimento carnal que a narrativa parece prometer, não se efetiva em *Hóspede*, fazendo com que Pardal Mallet fuja do lugar-comum dos romances daquele período, sem diminuir a importância de seu romance, uma vez que o seu narrador explora outras possibilidades como são os sentimentos gerados pela presença de Marcondes na esposa do amigo.

Considerações finais

A análise dessa obra ajuda a compreender, primeiramente, que ainda há uma série de obras não canônicas a serem exploradas pelos Estudos Literários como o romance *Hóspede*, de Pardal Mallet, e que essas obras, exatamente por fugirem a um certo padrão de obra naturalistas, estão à margem do cânone. Corrobora, ainda, para discutirmos de que modo a imagem da mulher se constrói num produto da cultura oitocentistas como é o romance, uma vez que elas são público-leitor em ascendência nesse período.

Reconhecer, também, certas temáticas como pertencentes à prática da escrita de romance, é importante na medida em que auxilia-nos a entender de que forma o romance moderno desenhou com tintas mais fortes a sociedade de que se vale como obra-prima, ou seja, como o romance moderno compreende e reproduz, em suas páginas, caracteres humanos, uma de suas marcas; e ainda ajuda-nos a destacar aqueles sentimentos e atos os quais são atacados pelos detratores do gênero como a sedução, o amor extraconjugal e, até mesmo, o ódio.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

CATHARINA, P. P. G. F.; Mendes, L. Naturalismo aqui e là-bas. *O Eixo e a Roda*. Belo Horizonte, UFMG, v. 18, pp. 109-128, 2009.

MALLET, Pardal. *Hóspede/Lar*. Rio de Janeiro: ABL, 2008.

SITI, Walter. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosacnaif, 2009.

ABREU, Márcia. *Os caminhos dos livros*. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

SADE, Marquês de. Nota sobre romances ou a arte de escrever ao gosto do público. In: _____. *Os crimes de amor*. Porto Alegre: L&PL, 2002.

Sommer, Dora. Pelo amor e pela pátria. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosacnaif, 2009.

TELLES, Norma. Escritoras, Escritas, Escrituras. In: Mary Del Priore (org.). *História das Mulheres no Brasil*. 5 ed. São Paulo: Unesp; Contexto, 2000, p. 401.

STEIN, Ingrid. *As figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Recebido em 15 de junho de 2013.

Aceito em 19 de julho de 2013.