



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

**UM PASSEIO PELA GALERIA DAS PERSONAGENS FEMININAS
MACHADIANAS: relações de disputa, relações de colaboração
e a dimensão homoerótica**

Carolina de Jesus Garcia

RIO DE JANEIRO
2023

CAROLINA DE JESUS GARCIA

**UM PASSEIO PELA GALERIA DAS PERSONAGENS FEMININAS
MACHADIANAS: relações de disputa, relações de colaboração
e a dimensão homoerótica**

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras: Português-Inglês.

Orientador:
Prof. Dr. Marcelo da Rocha Lima Diego

RIO DE JANEIRO
2023

CIP - Catalogação na Publicação

G216p Garcia, Carolina de Jesus
Um passeio pela galeria das personagens femininas machadianas: relações de disputa, relações de colaboração e a dimensão homoerótica / Carolina de Jesus Garcia. -- Rio de Janeiro, 2023.
51 f.

Orientador: Marcelo da Rocha Lima Diego.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Bacharel em Letras: Português - Inglês, 2023.

1. Machado de Assis. 2. Galeria feminina. 3. relações de disputa. 4. relações de colaboração. 5. dimensão homoerótica feminina. I. Diego, Marcelo da Rocha Lima, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

CAROLINA DE JESUS GARCIA
DRE: 116032668

**UM PASSEIO PELA GALERIA
DAS PERSONAGENS FEMININAS MACHADIANAS:
relações de disputa, relações de colaboração e a dimensão homoerótica**

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras: Português- Inglês.

Data de aprovação: 06/07/2023.

Banca Examinadora:



NOTA: 10,00 (dez)

Prof. Dr. Marcelo Diego (Orientador)
Faculdade de Letras / Universidade Federal do Rio de Janeiro



NOTA: 10,00 (dez)

Prof.^a Dr.^a Anélia Montechiari Pietrani, UFRJ (Leitora crítica)
Faculdade de Letras / Universidade Federal do Rio de Janeiro

MÉDIA: 10,00 (dez).

AGRADECIMENTOS

Sou grata, de uma maneira geral, pela força divina que me encontrou em muitos momentos na minha trajetória acadêmica, até mesmo em meio aos problemas de saúde com os quais precisei lidar ao longo desses anos, e quando as coisas pararam de fazer sentido por um tempo.

Agradeço ao Prof. Dr. Marcelo Diego, pelo incrível curso de Literatura Comparada que ele conduziu em 2019.2, me levando a redigir um trabalho sobre *Dom Casmurro* de 10 páginas que evoluiu, por causa de sua orientação, até se tornar esta monografia. Obrigada por aceitar o convite de fazer parte deste trabalho, pelos aconselhamentos e por dividir comigo sua vasta experiência no assunto.

Agradeço à minha família; em especial, primeiramente, ao meu bisavô, Manuelito Augusto de Sousa, que faleceu antes que pudesse ver eu me formar, mas sempre me ensinou a valorizar o acesso à educação de qualidade. Essa conquista é nossa, vovô, e o senhor também é parte dela.

Às mulheres de força e complexidade, cujas histórias também renderiam não só uma bela galeria, mas também infinitas publicações de poemas e livros: minha avó, Sonia Souza de Jesus; minha mãe, Isabel Cristina; minha irmã, Nathália de Jesus; e minha prima-irmã, Manuela Guimarães.

Aproveito também para agradecer ao meu companheiro de vida, Miguel Fernandes de Sousa. Sem seu carinho e sensibilidade, sem suas palavras de encorajamento, certamente teria sido muito mais difícil. Seu amor me renova todos os dias; é lindo viver ao seu lado.

Aos colegas de curso, de diversas habilitações, meu muito obrigada pelos momentos em que desabafamos tomando um café pela faculdade, ou na casa uns dos outros. Em especial, aos amigos Samuel e Rebecca Fayão, que sempre fizeram questão de me dizer como acreditavam em meu potencial e como me admiravam. Pelas muitas trocas e acolhimentos: obrigada, de todo o meu coração.

RESUMO

A presente monografia tem como objetivo realizar uma leitura das personagens femininas de Machado de Assis, com o objetivo de analisá-las em sua completude e complexidade, assim como são as mulheres da nossa realidade: com defeitos, qualidades, pontos fracos e fortes, passando pelas amizades, inimizades e a dimensão erótica e homoerótica que as engloba. Contrastando com a maior parte dos trabalhos já existentes, discorrendo majoritariamente sobre tais questões quando aplicadas às personagens masculinas, este trabalho traz tais assuntos com a mulher machadiana como protagonista. Ele é composto por três capítulos: o primeiro constrói a galeria das personagens femininas, seguindo a cronologia de publicação das obras machadianas, apresentando as protagonistas que serão analisadas; o segundo capítulo trata das relações de disputa feminina e, separadamente, das relações de amizade entre as mulheres; o terceiro capítulo aborda a dimensão homoerótica feminina. Assim, busca-se evidenciar como o universo feminino criado pelo autor contempla suas personagens de maneiras complexas e com um olhar atento à sociedade que as rodeia, demonstrando sua atenção a temas como maternidade, amizade feminina, compartilhamento erótico e homossexualidade feminina, dentre outros.

Palavras chaves: Machado de Assis; personagens femininas; disputa feminina; colaboração feminina; homoerotismo feminino.

ABSTRACT

This paper conducts a reading of the women written by Machado de Assis, aiming for analyzing them in their completeness and complexity, just as actual women of our reality: with flaws, qualities, weaknesses, and strengths, considering collaborations, disputes and the erotic and homoerotic dimension that encompasses them. Contrasting with most of the existing research, which mostly discuss such topics applied to male characters, this paper brings such issues regarding to the women created by Machado as protagonists. It consists of three chapters: the first one builds up a gallery of female characters, following the chronology of publication of Machado's work, presenting the protagonists that will be analyzed; the second chapter deals with female dispute relations and, separately, with collaborative relations between women; the third chapter addresses Machado's female homoerotic dimension. Thus, it intends to make evident how Machado's feminine universe contemplates his characters in complex ways and with an attentive look over the society that surrounds them, demonstrating his attention to themes such as motherhood, female friendship, erotic sharing, and female homosexuality, among others.

Keywords: Machado de Assis; female characters; female dispute; female collaboration; female homoeroticism.

Sumário

1. Introdução: <i>Cherchez la femme</i>	1
2. Capítulo I: A galeria das mulheres machadianas	4
3. Capítulo II: A sociabilidade feminina na ficção machadiana	16
3.1 Relações de disputa.....	16
3.1.1 Augusta e o segredo do tempo	16
3.1.2 Camila, mãe renascida	17
3.1.3 Iaiá Garcia e a obstinação dissimulada	19
3.1.4 Mariana, a amiga e os chapéus.....	22
3.1.5 Sofia e a automonetização	24
3.1.6 Capitu “traíndo” Sancha: o fardo da projeção	26
3.2 Relações de colaboração.....	28
3.2.1 Lívia e Raquel.....	28
3.2.2 Estela e Iaiá.....	29
3.2.3 Dona Fernanda	31
4. Capítulo III: A dimensão homoerótica.....	33
4.1 Sobre Ambrosina Cananeia e a empatia de Machado.....	33
4.2 Dona Benedita e sua “amiga”	34
4.3 Compartilhamentos e concessões.....	36
4.4 Chapéus e vestidos, escutas e trocas	38
5. Considerações finais.....	40
6. Bibliografia	42

1. Introdução: *Cherchez la femme*

Em 1854, o francês Alexandre Dumas publicou o romance *Os Moicanos de Paris*, o qual popularizou a expressão *cherchez la femme*, que em tradução livre significa “procurem a mulher”. A frase, que é dita no contexto de um romance policial, é utilizada para explicar que a mulher está na raiz de tudo e que, conseqüentemente, para solucionar um crime, bastaria procurar pela mulher. Ao ser difundido mundialmente, o bordão chegou ao público dos Estados Unidos, em 1909, quando William Sidney Porter, que assinava como O. Henry, aproveitou para usá-lo, dando nome a um de seus contos. No entanto, antes disso, em 1881, na revista *A Estação*, o brasileiro Machado de Assis já havia se valido da frase para nomear uma de suas crônicas. Trata-se de *Cherchez la femme*, crônica que o autor brasileiro escreveu para falar dos novos cursos para mulheres no Liceu de Belas-artes. Já no início dela, é possível ver a opinião explícita do autor com relação não só à frase e ao que ela representa, mas também à dignidade do feminino:

Quem inventou esta frase, como uma advertência própria a devassar a origem de todos os crimes, era talvez um ruim magistrado, mas, com certeza, excelente filósofo. Como arma policial, a frase não tem valor, ou pouco e restrito; mas aprofundai-a, e vereis tudo que ela abrange; vereis a vida inteira do homem. (ASSIS, 1994, online)

Além da vasta bibliografia existente sobre o assunto do feminino na obra de Machado de Assis, de maneira geral, uma experiência anterior, em um trabalho de graduação para a matéria de Literatura Comparada, contribuiu para a construção desta monografia. Confrontar a possessividade de Bentinho, em *Dom Casmurro*, contrastando-a, por exemplo, com a singularidade de Capitu, deixou clara a oportunidade de um aprofundamento nos estudos machadianos, principalmente com relação às personagens femininas de sua literatura.

Este trabalho tem como objetivo investigar as diversas camadas dos relacionamentos entre tais personagens femininas, abordando o *continuum* que vai da homosociabilidade, passando pelo homoerotismo, até a homossexualidade, respeitando os arcos e dinâmicas de cada personagem. Evitando os clichês que ainda se limitam a discutir se Capitu traiu ou não Bentinho, a finalidade é mostrar, por meio das obras e de sua cronologia, como a mulher brasileira do século XIX, tal qual percebida e concebida pelo escritor, permanece complexa, ainda que a olho nu alguns leitores possam achá-la cristalina.

O trabalho é dividido em três partes, isto é, três capítulos: o Capítulo I discorre brevemente sobre a galeria feminina que foi montada para esta monografia, apresentando o recorte de personagens que serão consideradas ao longo dos capítulos seguintes; o Capítulo II trata da sociabilidade feminina, analisando separadamente as relações de disputa e as de colaboração entre mulheres; e o Capítulo III comenta a dimensão homoerótica machadiana que se revela, em cada caso à sua maneira, entre as mulheres mencionadas nos capítulos anteriores e entre outras, então apresentadas. São abordados cinco romances, doze contos e três crônicas do autor, em um arco temporal que vai de 1872 a 1900, levando em consideração publicações e textos críticos que falam sobre sexualidade e sobre o feminino machadiano. O recorte, portanto, não é exaustivo, mas é bastante significativo e possibilita generalizações acerca do assunto na obra machadiana como um todo.

Serão discutidos temas como a maternidade e a desconstrução da maternidade, pelo autor, revelando, de acordo com Anélia Pietrani, “a ousadia de Machado de Assis bem como um enfrentamento silencioso e ardiloso do narrador [...]” (PIETRANI, 2000, p. 17), juntamente com análises sobre amizades e inimizades. Do mesmo modo, a partir dos estudos de Marcelo Diego (2017), serão abordados temas como ciúmes, homoerotismo feminino e compartilhamento erótico.

Maria Helena Werneck, em seu texto “Mulheres e literatura no século XIX: o poder feminino sobre a pena dos escritores”, de 1986, explica como, mesmo que não tenham tido muito poder na maioria das áreas da sociedade, as mulheres começaram a influenciar a escrita literária nesse período, e cita Alencar e Machado como autores que acolheram essas leitoras e incorporaram a expectativa de recepção delas à sua escrita. Somado ao que defende Werneck (1986), se também considerarmos a sinalização que Santiago (1978) faz sobre a necessidade de se olhar para a escrita machadiana como um conjunto de trabalhos que “se desarticulam e se rearticulam” (SANTIAGO, 1978, p.27), é coerente construir um panorama com escritas do autor ao longo do tempo, analisando-as isoladamente e conectadas a personagens concebidas anterior e posteriormente.

Considerando que a maioria dos trabalhos sobre a obra de Machado de Assis que dizem respeito à sociabilidade, ao erotismo e à homossexualidade são voltados majoritariamente para as personagens masculinas, acredita-se que este trabalho possa trazer uma contribuição para o campo das Letras no que diz respeito ao estudo da mulher machadiana, como uma galeria feminina na qual as mulheres machadianas aparecem selecionadas e categorizadas para que melhor possam ser lidas e analisadas à luz dessa perspectiva. Se Alexandre Dumas, em 1854,

aconselhou a procura delas de maneira machista, façamos tal qual Machado de Assis e mudemos o significado da expressão, a fim de lermos tais mulheres da ficção por completo, de forma parecida com as da nossa realidade; com defeitos, qualidades, pontos fracos e fortes. Em toda a sua complexidade, procuremos a mulher.

2. Capítulo I: A galeria das mulheres machadianas

José de Alencar deu o subtítulo “Perfil de mulher” aos livros que compõem sua principal trilogia romanesca, de que fazem parte *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*. Apesar de Machado não ter publicado uma trilogia, digamos, oficial, este trabalho propõe-se a fazer uma análise de parte da obra machadiana, apresentando, assim, uma galeria de mulheres machadianas e analisando as personagens em suas complexidades particulares e interações com outras personagens do universo feminino do autor.

Para isso, é necessário, primeiramente, atentar ao “Prólogo da terceira edição” de *Quincas Borba*, de 1899, onde se lê:

Um amigo e confrade ilustre tem teimado comigo para que dê a este livro o seguimento de outro. “Com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, donde este proveio, fará você uma trilogia, e a Sofia de *Quincas Borba* ocupará exclusivamente a terceira parte.” Algum tempo cuidei que podia ser, mas relendo agora estas páginas concluo que não. A Sofia está aqui toda. Continuá-la seria repeti-la, e acaso repetir o mesmo seria pecado. Creio que foi assim que me tacharam este e alguns outros dos livros que vim compondo pelo tempo fora no silêncio da minha vida. Vozes houve, generosas e fortes, que então me defenderam; já lhes agradei em particular; agora o faço cordial e publicamente. (ASSIS, 1889, p. 1)

Sem deixar de sutilmente alfinetar Sílvio Romero, escritor sergipano que fez um livro só de críticas a Machado, o autor menciona a sugestão de uma trilogia, vinda de José de Alencar, e educadamente a rejeita, dizendo: “A Sofia está aqui toda.” Essa afirmação revela que, ainda que seja possível fazer associações entre personagens de diferentes romances e contos, cada mulher machadiana prima por sua singularidade. Dizer que Sofia estava inteiramente naquele romance confere a ela complexidade, elemento que o autor projetava sobre cada uma de suas personagens. Isso leva à compreensão de que, apesar das semelhanças, de estereótipos e convenções sociais da época, cada personagem teria a sua própria história e caracterização.

A partir desse prólogo, da sugestão que ele compartilha com o leitor e dos diversos estudos sobre o tema publicados, é razoável assumir que há, na obra e da maneira particular de Machado, perfis de mulher em um sentido plural. A obra ficcional do escritor é vasta; no entanto, analisando a caracterização de algumas de suas personagens principais, notam-se as muitas vivências e complexidades com as quais o Bruxo as delineia. Além disso, observando cronologicamente, percebe-se que há evoluções, possíveis releituras e notáveis interações — sejam elas de cooperação ou de disputa — entre as mulheres principais e suas coadjuvantes. Este capítulo visa construir uma galeria de mulheres machadianas, traçando um panorama geral

e os contextos dos romances e dos contos selecionados, em ordem cronológica, de acordo com o ano da primeira publicação de cada texto. Se Sofia estava em seu romance por completo, notar-se-á que as outras mulheres da ficção de Machado também sempre estiveram “ali todas”, ainda que seja possível compará-las e assistir a certas mudanças no “perfil de mulher” ao longo do desenvolvimento da obra do escritor. Silviano Santiago, em “Retórica da verossimilhança”, já se manifestava a respeito, argumentando que:

Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado como um todo coerentemente organizado, percebendo que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente. (SANTIAGO, 1978, p. 27)

Considerando os romances e contos machadianos e o desenvolvimento deles, é plausível inferir que o autor, ao retratar e descrever mulheres com muita presença – fossem elas conservadoras ou donas de si –, também as temperava com uma pitada de ironia, a fim de escancarar algumas diferenças de tratamento, principalmente, para com homens e mulheres na sociedade de então, diferenças das quais estava ciente e às quais estava plenamente atento.

Um bom exemplo, e em certa medida profético, é o de uma crônica de 1894, publicada no *Gazeta de Notícias*, na coluna “A Semana”, que apresenta a sugestão do autor a respeito do voto feminino, algo que só seria reconhecido no Brasil quase quarenta anos depois, em 1932. No entanto, ao ser incorporado na Constituição em 1934, o voto da mulher ainda era considerado facultativo e só se tornou obrigatório e de mesmo valor que o voto dos homens em 1965. O trecho dizia: “Elevemos a mulher ao eleitorado; é mais discreta que o homem, mais zelosa, mais desinteressada. Em vez de a conservarmos nesta injusta minoridade, convidemo-la a colaborar com o homem na oficina da política”. (ASSIS, 1994, p.185).

O criador de Capitu pincelava um pouco de nossa realidade em suas obras, incluindo nelas traços marcantes da psicologia das suas personagens; em outras palavras, o leitor é capaz de notar muito das características daquela época e de ir além. Observa-se o movimento machadiano de mostrar os costumes e tradições de seu tempo, sem nunca perder a oportunidade de questioná-los, ironizá-los e de tocar em algumas feridas, principalmente as da elite carioca.

Além de seu último romance, *Memorial de Aires*, publicado em 1908, contendo críticas à elite urbana, com origem na oligarquia rural, e mostrando como apenas a Lei Áurea não bastaria para verdadeiramente libertar os escravizados, um conto que colabora para formar essa imagem de escritor crítico é “Pai contra mãe”, de 1906. Aí, Machado atinge o ponto alto de sua crítica social, expondo as diferenças entre um homem branco e uma mulher negra da sociedade

do Rio de Janeiro oitocentista. Realiza, assim, uma dupla crítica: não se trata apenas de uma questão de gênero, mas também de raça.

Pelo título, imagina-se que o “pai” do título, Cândido Neves, terá um confronto com a mãe de seu filho, Clara, ambos os nomes alusivos à identificação racial do casal. No entanto, o embate se dá entre Cândido e Arminda, uma mulher negra e escravizada, que está fugindo e é capturada grávida por Cândido. Este, ao dizer para Arminda “Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois?”, faz com que o leitor perceba mais uma vez a ironia do autor: é Cândido quem está em fuga de sua paternidade, e não Arminda. O fruto de seu relacionamento com Clara não foi resultado de um acidente, e muitos os aconselharam a não ter o filho, ou a arrumar um emprego que pudesse proporcionar aos três uma vida melhor. Contrariando a tudo e a todos, o casal segue com a decisão de ter o filho, com a esperança de que Nossa Senhora os alimentasse e, ao fim e ao cabo, evadindo-se das suas circunstâncias objetivas.

Por fim, para que o filho de Cândido pudesse “vingar”, foi necessário um sacrifício. Temos a figura da mãe negra que, ainda que tenha sido escravizada e não tenha perspectivas, luta até o último minuto pela vida do filho, em contraste com um homem livre que, após todos o aconselharem no sentido contrário, resolveu ter um filho e só decidiu ficar com ele por ter colocado as mãos no dinheiro sujo do sacrifício de uma vida negra. Na guerra entre pais e mães, Machado mostra quem “ganha”, mostra qual lado é mais forte. Esse lado não necessariamente ganha por merecimento ou por amor, mas pela força – muitas das vezes bruta – que o gênero e a raça também são capazes de impor. Quanto a Arminda, a escravizada não pôde ter o mesmo fim que Clara; ainda que esta estivesse em condições financeiras precárias, restaria a ela a liberdade, tanto de sua vida quanto para decidir o futuro de seu filho, porém esse direito é negado a Arminda, que não era dona nem de si mesma, que dirá do seu futuro.

Essas são apenas algumas das diversas evidências textuais que contrariam declarações críticas da primeira recepção do autor, que, entre outros aspectos, denunciavam o seu absentismo. No conto, o autor choca o leitor e traz inúmeras reflexões, com uma personagem negra e escravizada que, não à toa, tem apenas duas ou três falas no conto inteiro. O silêncio de Arminda, enquanto a história se desenrola, fala por ela e fala aos leitores.

Ainda assim, é importante pontuar que, por mais que se deva levar em consideração a maestria com que o autor conduz as histórias e personagens, muito do que ali é narrado contém detalhes do Brasil à sua volta. Afinal, “A presença feminina é marcante em suas histórias e

Machado escreveu sobre elas não para defendê-las ou desmerecê-las: as mulheres retratadas por ele encaixam-se de modo mais amplo na dimensão do humano.” (BARROS, 2003, p. 171)

De modo geral, o autor confere singularidade a suas personagens, que não necessariamente precisam ser extensões das figuras masculinas, sendo dotadas de complexidades, desejos e segredos próprios. Por outro lado, mais especificamente em “Pai contra mãe”, a expressão sobre “se encaixar de modo amplo na dimensão humana” soa ainda mais forte, haja vista o tratamento desumano que se dava — e ainda é possível de ser observado nos dias de hoje — às mulheres negras; trata-se, literalmente, de humanizá-las, enquanto se exhibe aos leitores a realidade delas em contraste com a de outros grupos sociais.

Machado de Assis apresentava a realidade de seu tempo; citava, em toda a sua obra, costumes, vestimentas, pensamentos e convicções morais e sociais do Brasil do século XIX. No entanto, como afirma Alfredo Bosi, “Se hoje podemos incorporar à nossa percepção do social o olhar machadiano de um século atrás, é porque este olhar foi penetrado de valores e ideais cujo dinamismo não se esgotava no quadro espaço-temporal em que se exerceu.” (BOSI, 1999, p. 12)

Machado, enquanto expõe um palco contendo a realidade, as coisas como elas são, convida o leitor a não apenas ver a vida, mas a enxergá-la de fato, com suas qualidades, defeitos, complexidades e, além de incluir certas sutilezas, ainda deixa margem para algumas conclusões às quais os leitores podem chegar por conta própria. Assim como no “Prólogo de terceira edição” de *Quincas Borba*, quando o autor diz “Sofia está aqui toda”, também podemos olhar para sua obra e dizer: “Aqui estão as críticas e questionamentos de Machado de Assis”.

Voltando no tempo, antes de “Pai contra mãe” e de *Quincas Borba*, iniciamos a galeria pelos contos, com Augusta, de “O segredo de Augusta”, que foi inicialmente publicado no *Jornal das Famílias*, em julho e agosto de 1868. Augusta não é uma mulher tradicional, é vaidosa e acaba revelando que seu segredo é o pavor de envelhecer. O grande motivo para evitar que sua filha se casasse é que esse acontecimento revelaria sua idade e a deixaria mais próxima de se tornar avó. O leitor nota, pelas descrições, que a personagem exala elegância e é acostumada a padrões luxuosos de vida. Além disso, mandou a filha viver com parentes do interior, aos cinco anos de idade, o que demonstra certo distanciamento seu das funções da maternidade. Toda essa vaidade era fielmente sustentada pelo “infel marido”, que, pela tolerância da esposa para com seu mau comportamento, satisfazia todas as suas vontades. A moeda de troca entre Augusta e o marido era o silêncio de Augusta. Essa, ao rivalizar, por exemplo, com sua amiga Carlota, pode seguir com sua tentativa de manipulação do tempo, sem

perder o prestígio de ser uma mulher casada e com uma filha. É como se a personagem fizesse tudo que era esperado que fosse feito por ela – casou-se, engravidou e deu à luz –, mas ainda quisesse se agarrar à juventude para ter uma última sensação de liberdade, por talvez não aceitar que sua vida se resumisse àquela dinâmica doméstica.

Em seguida, temos Lívia, de *Ressurreição*, primeiro romance publicado pelo autor, em 1872, e que recentemente completou seu sesquicentenário de publicação. Lívia é mãe, viúva e um dia se vê caindo de amores por Félix, homem com sérias reservas, e até certa repulsa, à ideia de casamento. Após diversas idas e vindas de um romance nada estável que a protagonista engata com ele e a descoberta de que dividia esse amor com Raquel, amiga próxima, o sentimento se desgasta; Lívia desfaz o noivado e termina de vez com Félix. Ele, por sua vez, acaba sem Lívia e sem Raquel, que se casa com outro homem e vive uma vida feliz e apaixonada. Ao longo do romance, no entanto, a figura de Raquel aparece geralmente tentando encontrar abertura para se aproximar de Félix, enquanto compete com a figura maternal e experiente de Lívia.

Embora mais velha, mais vivida e observadora, Lívia deixa-se dominar pelo sentimento amoroso, até certo ponto, e se vê em posição de vulnerabilidade. Por outro lado, Raquel, embora mais jovem e inexperiente, se mostra estratégica ao conseguir se aproximar de Félix. Apesar de serem citadas como rivais na narrativa, a dinâmica observada entre elas é, na verdade, de empatia e de tentativa de uma compreender a outra. Uma nutre a esperança de que a outra desista por conta própria de Félix; no entanto, ambas se mostram dispostas a renunciar ao que para si representaria a própria felicidade, em prol da felicidade da outra.

Lívia desempenha um papel que chega a ser maternal, em relação a Raquel. O leitor poderia imaginar que, ao findar a possibilidade de algo entre Félix e Lívia, Raquel voltaria a ser cogitada como par romântico para o rapaz. Entretanto, vemos que Lívia, ao dispensar Félix e lhe dar um sermão, reconhecendo que o relacionamento entre eles não teria futuro, também pode ter servido como um exemplo para Raquel. Se a jovem olha para Félix com os olhos imaturos do primeiro amor, Lívia já é mais experiente e sofre com o risco de ser malvista pela sociedade, além de ter o filho para se dedicar.

Percebe-se, ao longo do romance, pelas descrições, que Félix não só faz declarações um tanto quanto contrárias à instituição do casamento, como também sabota a todo custo sua dinâmica com Lívia, levanta dúvidas no coração dela e insinua traições que não ocorrem sempre que possível. A própria personagem chega à conclusão de que a carta de Luís Batista foi apenas

uma fagulha para acender a fogueira do caos que Félix sempre buscou alcançar, já que, na realidade, não conseguia casar-se porque estava amarrado aos seus próprios medos e dúvidas.

Em 1878, o autor publica *Iaiá Garcia*, seu quarto romance, que primeiramente foi publicado em partes, no jornal *O Cruzeiro*, entre os meses de janeiro e março. A história se passa na época em que ocorria a Guerra do Paraguai e foi publicada apenas oito anos após o fim da guerra. Não é coincidência, portanto, que se note uma dinâmica no romance parecida com a de uma guerra: alianças se formam para conseguir um objetivo; nota-se um traço estratégico e muitas das vezes frio, em algumas personagens; e há baixas ao longo do romance, com as mortes de Dona Valéria e Luís Garcia.

O nome da protagonista dá título ao romance, que também narra, entre outras tramas e subtramas, o processo de uma menina tornando-se mulher. Iaiá inicialmente é apresentada aos leitores como travessa e risonha, passando a ideia de alguém inexperiente na vida e imatura. No entanto, ao longo da narrativa, fica-se conhecendo uma personagem em certa medida “oblíqua e dissimulada”, que sabe o quanto é capaz de afetar as pessoas. Além disso, ao conviver com os mais velhos ao seu redor, mostra-se com habilidade para apreender as intenções pessoais e manipulá-las como uma mulher experiente. Trata-se do seu processo de “puberdade moral” (PASSOS, 2007), no qual a personagem machadiana faz descobertas e levanta suspeitas consigo mesma, ao observar e espiar os adultos que convivem com ela.

Também há nesse romance uma dinâmica de amor compartilhado; no entanto, desta vez existem fatores e detalhes capazes de tornar a relação mais única. Assim como em *Ressurreição*, aqui estabelece-se um triângulo amoroso, dessa vez formado por Jorge, Estela e Iaiá. Contudo, esse triângulo não se estabelece sincronicamente, mas sim em épocas diferentes. Jorge tenta cortejar Estela quando Iaiá ainda é criança, e Estela não corresponde às suas investidas, colocando-se no lugar que ela acredita ser o seu: o de agregada e dependente na casa de Valéria, mãe do rapaz. Além da gratidão, Estela carrega consigo um forte orgulho e excessiva autoconsciência de sua origem social, fazendo com que evite a todo custo aparentar que se casou para ascender na vida. Se, em *Ressurreição*, Raquel e Lívia conseguem conversar, ainda que sofrendo pelo mesmo homem, e se entender, a maturidade de Iaiá revela-se apenas na capacidade de dissimulação e de estratégia, uma vez que protagoniza momentos de birra com Estela, que a todo tempo só deseja aconselhá-la.

A próxima protagonista é Virgília, apresentada ao público no quinto romance do escritor, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881. Embora publicado no fim do século XIX, o romance narra acontecimentos que têm início no começo do século e cita momentos

históricos, como a Batalha de Waterloo, a queda de Napoleão Bonaparte e a Proclamação da Independência do Brasil, em 1822. Também faz parte desse romance a célebre Marcela, por quem Brás Cubas se apaixona e que lhe retribui o sentimento enquanto ele tem dinheiro. Assim, vê-se que dois anos antes do conto “Singular ocorrência”, o leitor já se deparava com a figura de uma mulher “da vida”, que usava o corpo e a sensualidade como meio de vida, e que ganha destaque na narrativa. De acordo com Luiz Filipe Ribeiro, a trilogia básica “[...] *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* — é presença indispensável para uma visão de conjunto de seu [do autor] imaginário, principalmente no que diz respeito à questão do casamento e do adultério.” (RIBEIRO, 1996, p. 22), o que é pertinente à galeria de personagens femininas machadianas que estamos compondo.

Virgília aparece pela primeira vez no romance, que começa pelo fim, ao pé do leito de morte de Brás Cubas, com seu filho, Nhonhô. Assim como Félix não demonstrava simpatia pelo filho de Estela, também Brás não demonstra simpatia pelo filho de Virgília; afinal, tais filhos representam o fruto de amores anterior, gerando a repulsa dos mimados novos amantes que desejam acreditar que são únicos e não gostam nem de menções a outros amores. É curioso observar que essa protagonista se casaria inicialmente com Brás, a mando do pai dele; entretanto, Cubas foi atropelado por Lobo Neves, que leva dele a candidatura e a noiva.

Se Brás Cubas inicialmente não demonstrava desejo pela vida política nem empolgação em relação a Virgília, ao ter tais possibilidades arrancadas de si por outro homem, em vez de renunciar a elas por vontade própria, passa a desejar Virgília cada dia mais. Esta, por sua vez, é um exemplo sofisticado de dissimulação, já que, se Lívia era acusada por Félix injustamente, e Capitu, que viria a sê-lo mais tarde, tem o benefício da dúvida, Virgília é uma adúltera desavergonhada. Ela traía o marido com Brás Cubas frequentemente e, ao menor sinal de flagra, era capaz de justificar-se e seguir enganando Lobo Neves pelo tempo que desejasse; podia desfrutar do melhor de dois mundos que a vida podia oferecer. Ela tinha os prazeres carnavais, com a excitação de um caso extraconjugal, sem perder o *status* social de exemplo de mulher casada e mãe.

Virgília chega até a engravidar durante o romance, mas além de não haver como saber de quem seria o filho que gestava, que Cubas assume de primeira que seria seu, ela sofre um aborto espontâneo. Historicamente, a sociedade coloca as mães em uma posição quase sagrada, como uma figura que precisa renunciar à sua personalidade e individualidade. O aborto que Virgília sofre pode ser entendido como uma metáfora da personagem se recusando a desistir de viver paixões ardentes mais uma vez, agora que havia conseguido ser vista apenas como mulher,

em toda sua feminilidade e sexualidade, ou um sinal de que o que havia entre ela e o amante, eventualmente, também não vingaria. Se, por um lado, a monotonia do casamento era compensada pelo amor proibido com Brás Cubas, esse, por sua vez, tentava recuperar a masculinidade que lhe fora roubada, quando Lobo Neves lhe tomou a perspectiva de casamento.

Dois anos depois, em 1883, era publicado pela primeira vez, na *Gazeta de Notícias*, o conto “Singular ocorrência”, que foi posteriormente incluído na coletânea *Histórias sem data*, de 1884, e que introduziu ao público a figura de Marocas. Esse nome era adotado pela personagem principal, que conta com uma sugestiva descrição. A narração se dá através de uma espécie de fofoca, e de acordo com o homem que conta a história a outro amigo no meio da rua, “Não era costureira, nem proprietária, nem mestra de meninas; vá excluindo as profissões e lá chegará.”; além disso, não sabia ler. Marocas, como é chamada a “D. Maria de Tal”, que nem sobrenome tem, se envolve um dia com um homem importante, que é casado e tem uma filha. Como prova de amor a ele, dispensa todos os seus chamados “namorados”, apesar de essa ser a sua fonte de renda, e passa a se moldar e ser moldada por Andrade para que agrade a ele cada dia mais.

Nesse conto, temos a ironia da acusação de traição vindo de um homem que traía a própria esposa, pois Marocas tem sua fidelidade questionada ao ser confrontada com a presença de Leandro, um homem pobre, o que ofende Andrade duplamente: como homem e como membro de uma elite econômico-social. Embora Marocas não tenha confessado nada, e essa situação seja deixada em aberto, ela desaparece, profundamente abatida por ter sido abandonada por Andrade, que vai atrás dela, reata a relação e tem um filho com ela. Assim como o embrião dentro de Virgília não se desenvolve, o filho de Marocas morre aos dois anos de idade. Apesar de tudo, Marocas considera-se viúva quando Andrade morre e ouve uma missa no aniversário da morte dele durante três anos, sugerindo um tipo de fidelidade dada a um homem infiel que vai além da vida.

No mesmo ano de 1883, em novembro, o autor revisitou o enredo de “O segredo de Augusta”, sob o título “Uma senhora”, apenas mudando o nome da protagonista para Camila, e o da filha, para Ernestina. Se, sob o nome de Augusta, a personagem dava indícios de sua vaidade e tinha seu segredo revelado apenas ao fim do conto, Camila surge quinze anos depois sem fazer a menor questão de ter sutileza em suas atitudes. No conto “Uma senhora”, já não há tanta cerimônia para reconhecer que Camila considera o envelhecimento não como um detalhe da vida, mas como um castigo, uma condenação. Além disso, a rivalidade feminina que há entre Augusta e Adelaide é bem mais sutil, já que temos a personagem de Carlota, amiga de Augusta,

para exercer esse papel. Já na revisitação do conto, observa-se mais uma narrativa da guerra fria travada entre mãe e filha, com a mãe tentando espantar todos os pretendentes de Ernestina, como se a moça carregasse a culpa e fosse o único fator responsável por fazer a mãe sentir o peso dos anos sobre si.

Ainda em 1883, o autor apresentou Mariana aos leitores, no conto “O capítulo dos chapéus”, em que o leitor pode observar a crise existencial da protagonista, que se inicia com um simples questionamento do pai de Mariana em relação ao chapéu do marido da moça. Após a crítica que o pai faz ao chapéu, Mariana tenta levar ao marido a sugestão de que compre um novo, porém ele não a acolhe. Humilhada, ela começa a lembrar de tudo que fez pelo bem do casamento ao longo dos anos e, para espairer, vai à casa de sua amiga Sofia. Esta, por sua vez, tenta convencê-la de que a história é menos séria do que parece e leva Mariana pela rua afora, onde muitos outros chapéus a observam e a notam. Ainda que seja possível notar Mariana apreciando os olhares e a vida namoradeira que Sofia lhe apresenta, Mariana julga a amiga a todo tempo, desperta da fantasia e deseja voltar para casa imediatamente. Ela não consegue fugir do gosto que tem pela monotonia, pelo prestígio social que um marido e uma casa metodicamente arrumada poderiam proporcionar. Se Augusta e sua releitura, Camila, necessitam da boa aparência e da ilusão da juventude eterna para se afirmarem socialmente, para Mariana era necessário manter o casamento e a paz doméstica, a fim de se enganar e se sentir realizada, ainda que talvez demonstrasse ser feliz apenas para que os outros chapéus da sociedade assim a vissem.

Genoveva ganha vida em 1884, no conto “Noite de almirante”, que, assim como “Capítulo dos chapéus”, “Uma senhora” e “Singular ocorrência”, viria a integrar o volume *Histórias sem data*. Genoveva é uma jovem humilde, uma “caboclinha de vinte anos”, que se enamora por Deolindo, um marujo que cogita largar a vida militar para ficar com ela, plano que é impedido pela velha Inácia, uma senhora que morava com Genoveva. Como solução, os dois juram esperar um pelo outro e, quase um ano depois, Deolindo retorna para cumprir a promessa.

O que ocorre em seguida é um episódio irônico de quebra de expectativa, quando Deolindo retorna e descobre que Genoveva está namorando outro homem da região, um mascate, e segue determinada em sua escolha. O militar, que subjuga a jovem ao supor que seria uma escolha melhor para ela, pelo prestígio social e pela estabilidade financeira de sua posição, se vê em um diálogo que tenta transformar em discussão, mas é impedido por Genoveva, que o responde sempre com muita calma e sem qualquer remorso. Como resultado, tem que aguentar as perguntas de seus colegas marujos perguntando como fora a noite de

almirante pela qual tanto aguardara. O ponto alto do conto é, sem dúvida, ter uma personagem que, ainda que em situação muito vulnerável, não apenas se julga como digna de poder decidir seu futuro, como também faz uso desse direito sem achar que deve pedir desculpas por isso. Se os homens historicamente são lidos como seres racionais, contrapondo-se a mulheres tidas como volúveis, nesse caso vemos Genoveva muito serena com sua decisão, enquanto precisa acalmar Deolindo, que não aceita a escolha da moça, criando uma dinâmica cômica.

Entre os anos de 1886 e 1891, Sofia surgiu nas páginas de um folhetim da revista *A Estação*, de nome *Quincas Borba*, recolhido em volume pela editora Garnier, em 1891. Apesar do ano da publicação, a personagem que dá nome ao romance já havia sido introduzida aos leitores em 1881, nas *Memórias póstumas*, como um dos colegas da escola em que Brás Cubas estudou e que faz aparições ao longo da narrativa. No romance com a personagem Sofia, Quincas Borba morre, deixando seu cachorro, que carrega seu nome, e toda sua riqueza para o amigo Rubião. Esse, por sua vez, nutria uma obsessão por Sofia desde que a encontrara pela primeira vez.

O romance a narra como uma mulher belíssima e sensual, que é usada como isca pelo marido para atrair possíveis sócios e vítimas das quais poderia se aproveitar financeiramente; logo, ela também precisa se mostrar dissimulada. Vemos inúmeras descrições físicas da silhueta e das roupas de Sofia e de como ela manuseia frequentemente o longo cabelo, índice de feminilidade. De início, Sofia sente-se irritada com a paquera de Rubião e, ao reclamar sobre isso com o marido, ouve a ilustre resposta: “Mas, meu amor, eu devo-lhe muito dinheiro.” Tão forte é a ganância do marido e tão facilmente essa se sobrepõe sobre o sentido de honra seu e da mulher, que Palha, um dia, após acudir a mulher de uma queda, chega a lamentar que o vestido dela não tivesse subido mais, pois assim seu rival, Rubião, não pôde ver o resto do corpo de Sofia, e Palha não pôde exibir a ele a sua propriedade por inteiro.

Sofia vê-se atraída por Carlos Maria, amigo de Rubião, que se sai melhor em suas investidas sobre a moça. Em um misto de culpa e sentimentos afetuosos, ao longo da narrativa, a personagem trava uma guerra mental consigo mesma, visto que, apesar de desejar permanecer fiel ao marido, dessa vez não conseguia fingir que nenhum sentimento havia despertado dentro de si. O que se pode observar ao longo do romance é uma mulher na posição de isca do marido capitalista, que precisa dissimular, a fim de atingir os objetivos que ele almeja. Não bastando ser usada e tratada como objeto, Sofia acaba se enciumando em relação a um dos homens a quem precisa seduzir. Enquanto não vê no próprio companheiro uma demonstração forte de ciúmes ou de cuidado, e sim o exercício do seu papel de possuidor dela, usando-a como atrativo

para os olhos alheios, Sofia se vê em uma situação que a força a cavar vantagens para outra pessoa, correndo até mesmo risco de ser difamada em sociedade; tudo para obedecer e servir ao marido.

Em seguida, temos Conceição, de “Missa do galo”, conto que foi originalmente publicado na revista *A Semana*, em 1894, e posteriormente incluído em *Páginas recolhidas*, a penúltima coletânea de contos do autor, publicada em 1899. Conceição era uma mulher casada, passiva e resignada, aceitando a realidade humilhante da infidelidade constante de seu marido.

Se, em alguns contos, a figura da amante ocupa o papel principal, aqui, assim como no caso de Dona Benedita, a narrativa está focada na mulher que é traída, e mais uma vez observa-se como Machado retratava a realidade das relações conjugais: os casamentos apenas precisam durar, não importa a que custo. No entanto, ao ficar sozinha com Nogueira, rapaz que está sendo recebido na casa da família, Conceição vara a madrugada conversando e trocando olhares que não levam a ações, mas inspiram sorrisos da parte da protagonista. O narrador mostra que, naquela noite, Conceição foi verdadeiramente vista pelo jovem, que além de mostrar curiosidade a respeito pelos interesses da mulher, presta atenção também aos seus detalhes físicos e ouve todas as histórias que ela tem para contar. A traição aqui, além da do marido de Conceição, é também uma possibilidade para a mulher traída, que assim poderia se vingar ou redimir. No entanto, essa traição não se dá pela consumação carnal, mas por desfrutar da atenção e do zelo de outro homem, que a trata melhor que o próprio marido. Ironicamente, tempos mais tarde, Nogueira descobre que ela se casou com o escrevente juramentado do marido.

Finalmente, em 1899, Machado de Assis publicava *Dom Casmurro*, apresentando ao mundo a “cigana oblíqua e dissimulada”, quiçá sua personagem feminina mais conhecida e discutida abertamente, também conhecida como Capitu. Essa jovem, “criatura mui particular”, aos quatorze anos já é vista, na casa de Bentinho, como uma ameaça ao futuro do menino, que seria o de se tornar padre. Entre muitas outras descrições a respeito da menina, o narrador consegue criar no imaginário do leitor uma imagem de mulher em quem não se pode confiar. Apesar dos esforços no sentido contrário, Bentinho e Capitu se casam, e depois de um período de idílio amoroso, sucedem-se algumas crises. A primeira vem pela dificuldade de Capitu engravidar, a qual Sancha, sua amiga de infância, e Escobar tentam amenizar, dando o nome da amiga à sua filha; tempos depois, Capitu consegue conceber e retribui a homenagem, dando ao filho o nome do amigo seu e de Bentinho.

Aqui, o leitor é confrontado, mais uma vez, com a suspeita de traição, que dessa vez é levantada por Bentinho em relação a Capitu. A essa altura, na cronologia da ficção machadiana, o público já tinha sido familiarizado a esse questionamento em trabalhos anteriores: Félix pressionando Livia, em *Ressurreição*; Andrade indignado com a suposta infidelidade da amante, em “Singular ocorrência”; Genoveva sendo questionada por não manter suas promessas, em “Noite de almirante”; Conceição, que ensaia uma traição ao aproveitar-se da atenção plena de um homem que a valoriza em “Missa do galo”; e Sofia, tendo sua fidelidade questionada por Rubião, com quem nem ao menos tinha uma relação amorosa, em *Quincas Borba*. Percebe-se, assim, que, ao longo de quase trinta anos, o autor sofisticou a forma de apresentar tais questionamentos por parte dos casais de suas tramas. Como consequência, o autor consegue inovar, apresentando um questionamento mais profundo, perturbador e paranoico. O caso de Capitu torna-se ainda mais marcante devido ao traço paranoico, talvez patológico, de seu marido. Além de toda a inteligência da protagonista, é também a obsessão de seu companheiro que faz vir à superfície toda a força que ela representa. A partir do choro da esposa pela morte do amigo, vai-se solidificando a convicção, no coração de Bentinho, de que havia sido traído.

A semente plantada por José Dias floresce, e o estigma da dissimulação, lançado sobre Capitu, dá frutos. Bentinho passa a descrevê-la o tempo todo como uma mulher misteriosa, difícil de decifrar, com um olhar que ao mesmo tempo que se esconde, para não ser analisado, arrebatada quem ousar encará-lo, afinal, mulheres fortes e decididas têm a tendência de incomodar apenas por serem quem são. Após cogitar matar seu filho e a si mesmo, Bento responde a toda essa força de Capitu com a imposição de um exílio, do qual nem Ezequiel escapa, afinal, ele é, possivelmente, na cabeça de Bento, o fruto de um amor adúltero; logo, se encaixa na mesma categoria que os filhos de Livia e de Sofia, isto é, também não devem ser priorizados.

3. Capítulo II: A sociabilidade feminina na ficção machadiana

3.1 Relações de disputa

Passamos agora a uma leitura mais minuciosa das obras apresentadas, analisando as personagens principais em suas interações com as personagens secundárias. Se há como alegar que as personagens machadianas, em suas caracterizações, têm traços marcantes, também há de se considerar que suas interações são elementos centrais nas narrativas. Isso porque, além de revelarem os detalhes das personagens, também possibilitam a observação da sociabilidade feminina de um tempo e lugar específicos, isto é, o Brasil do século XIX.

3.1.1 Augusta e o segredo do tempo

Seguindo a ordem cronológica, a primeira obra a ser analisada é o conto “O segredo de Augusta”, mostrando a dinâmica entre Augusta; Adelaide, sua filha; e Carlota, sua amiga. A despeito do espaço de tempo que separa as duas obras, a releitura desse conto, “Uma senhora”, será analisada junto a “O segredo de Augusta”, como forma de organizar o desenvolvimento da argumentação.

O conto inicia dando indícios daquilo de que o leitor está prestes a tomar conhecimento, haja vista o autor usar a palavra “comparativamente” ao se referir a mãe e filha, já tratando de inseri-las em uma espécie de dinâmica de rivalidade. Não apenas Augusta tem mais jovialidade do que Adelaide, mas também é imponente e extremamente consciente de seus predicados. Segundo Cilene Margarete Pereira, há um motivo por trás desses traços, que vão contra os costumes maternos, de então e, em larga medida, de hoje:

Essa intenção machadiana de problematizar a maternidade, em “O segredo de Augusta”, concorre não só para desmistificar sua visão sacralizada, mas principalmente para desconcertar, de maneira provisória ao menos, a “naturalização” entre os sexos, na medida em que a personagem feminina representada em sua prosa ficcional não desempenha a função materna associada ao caráter dócil e emotivo da mulher, conforme se acreditava. (PEREIRA, 2012, p. 47)

No entanto, deve-se atentar ao fato de que a disputa feminina que Augusta e Camila travam com suas filhas não ocorre de maneira explícita, com discussões e provocações. Em “O segredo de Augusta”, por exemplo, o narrador observa que Adelaide tinha “restos da infância” ainda aos quinze anos, logo, não faria uma rival à altura de Augusta: “Adivinhava-se que aos

vinte anos Adelaide devia rivalizar com Augusta; mas por enquanto havia na menina uns restos da infância que não davam realce aos elementos que a natureza pusera nela.” Esses restos de infância podem ser analisados sob a luz da puberdade moral, tão presente na obra de Machado de Assis. Muitos personagens só descobrem detalhes cruciais para a trama de suas próprias vidas ao observar os adultos conversando e espiando pelos cantos. No caso de Adelaide, além da ausência de malícia, entende-se que essa rivalidade seria uma espécie de rito de passagem, pelo qual a filha se tornaria mulher.

Considerando a filha de Augusta uma rival desqualificada, o autor apresenta uma amiga; esta sim, estaria à sua altura: Carlota, introduzida no texto com o comentário de que seria uma “afável inimiga”.

Esse termo carrega certa importância, pois, como dito anteriormente, a disputa nesse conto não se dá pela verbalização e pelo confronto, mas de maneira sutil e dissimulada, afavelmente, por trás das cortinas; trata-se de uma guerra fria. A mãe tenta impedir o casamento por meio de sugestões ao marido, e não de uma oposição direta. Isso fica evidente, em Augusta, pela disposição de ter como moeda de troca entre ela e o marido o silêncio e a frieza, para fechar os olhos para as infidelidades do marido, a fim de ter seus caprichos prontamente atendidos, isto é, Augusta está condicionada a conseguir o que quer.

Mais adiante, o texto mostra uma discreta confissão do segredo de Augusta, no diálogo da protagonista com Carlota. Com isso, nota-se que, como consequência dos traços de infância em Adelaide, Augusta recorre à personagem mais próxima da sua idade, Carlota, acreditando certamente que seria compreendida por serem “iguais” – coetâneas e à altura uma da outra. De certa forma, há também nesse diálogo uma oportunidade para Augusta mostrar a Carlota sua capacidade de superar a rival, visto que essa não enxerga um “perigo” já observado rigorosamente por Augusta: a horrível ideia de tornar-se avó. Alegando que a concorrente não está se mostrando atenta aos obstáculos que podem aparecer no caminho da juventude eterna, em vez de cogitar no risco de ser malvista, por preferir a ilusão da jovialidade à felicidade e à realização da filha, ela foca em jogar com estratégia e não tem medo de compartilhar seu segredo egoísta com a amiga.

3.1.2 Camila, mãe renascida

Já na revisitação da trama, a filha tem um pouco mais de voz ativa: “Mamãe, mamãe – dizia-lhe a filha crescendo –, vamos embora, não podemos ficar aqui toda a vida.” Ao contrário de Augusta, Camila participou da criação da filha; no texto, ela escolhe a dedo as roupas da

menina e cuida da vida escolar dela até tarde. Além disso, apesar de Camila ser mais direta, ao afugentar as possibilidades de casamento da filha, vemos mais afeição na relação entre as duas: “Dona Camila olhava para ela mortificada, depois sorria, dava-lhe um beijo e mandava-a brincar com as outras crianças.” Ainda assim, há traços de egoísmo na personagem, como quando ela trama para que os pretendentes se afastem, alegando não querer se separar da filha. Camila chegou até a padecer pelo sofrimento da filha, ao romper um dos namoros, “mas consolou-se depressa.”

Não apenas para a análise destes dois contos, mas para a de todos, é crucial atentar para o que pontua Coutinho, a respeito da maternidade nas personagens machadianas:

Das poucas vezes que Machado salvou a mulher da esterilidade foi para torná-la infeliz, como Natividade [...], ou então para fazê-la traidora astuciosa, como no caso de Capitu, temperando, portanto, ou associando, o sublime sentimento da maternidade [...] a um ato pecaminoso, egoístico e miserável, tirando-lhe toda a pureza e nobreza. (COUTINHO, 1990, p. 205).

Augusta; Natividade, que engravida em idade avançada; Capitu, que dá à luz o argumento que Bentinho precisava para acusá-la; Arminda, de “Pai contra mãe”, impedida de levar a cabo sua gestação; essas e outras experiências da maternidade, na ficção machadiana, somadas à icônica frase que encerra as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, nos ajudam a entender certo padrão no conjunto da obra, que auxilia na análises de personagem e explicita uma maternidade não romantizada, mas real, plural e, muitas das vezes, incômoda: “Não tive filhos; não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria.” Se Machado é capaz de, com maestria, mostrar personagens femininas complexas, é compreensível que a maternidade seja um ponto central a ser desmitificado, tirado de seu pedestal, dessacralizado; desconstruindo o paradigma segundo o qual as mães são desprovidas de personalidade própria e indignas de serem vistas como seres sexuais, devendo dedicar sua vida exclusivamente ao casamento e aos frutos dele.

É necessário perceber que tanto Augusta quanto Camila não se mostram dispostas a rivalizar apenas com amigas e filhas, mas que assim o fazem por, primeiramente, desejarem disputar com a maternidade em si. Ser mãe já havia sido imposto a elas em uma idade tão jovem que elas não estavam dispostas a “descer” mais uma vez na hierarquia social da juventude feminina, na qual os anos parecem correr bem mais rápido do que para os homens. No entanto, conforme conclui Pereira, “[...] por meio de uma estruturação textual mais descritiva e concisa e do apagamento de personagens, Machado transforma Augusta em Dona Camila, uma senhora

vaidosa, mas que, ao contrário da outra, não nega seu papel materno.”, sendo esse um dos aspectos em que o autor parece ter-se desenvolvido ao longo do tempo.

3.1.3 Iaiá Garcia e a obstinação dissimulada

No romance de 1878, o leitor se depara com o gênio forte de Lina, a Iaiá Garcia. Apesar de sermos apresentados à personagem ainda criança, sugerindo até os “restos de infância” presentes na filha inofensiva de Augusta, ao longo dos capítulos é possível observá-la crescendo; e, conforme amadurece, ela aprende detalhes complexos da socialização e sobre como ser adorada, inserindo-se em grupos do quais deseja fazer parte.

A sagacidade da menina era a sua qualidade mestra: assim viu depressa o que era menos agradável, para evitá-lo, e o que o era mais, para cumpri-lo. Essa qualidade ensinava-lhe a sintaxe da vida, quando outras ainda não passam do abecedário, onde morrem muita vez. Obtida a chave do caráter de Valéria, Iaiá abriu a porta sem grande esforço. (ASSIS, 1878)

Ainda criança, Iaiá já demonstra uma sagacidade mais complexa do que a das outras meninas, que simplesmente buscam agradar aos adultos ao redor. Surge, então, uma personagem digna de atenção na trama, visto que sua sagacidade ultrapassa a dos demais. Citando Xavier:

Embora nos romances de Machado de Assis a trama derive do esboço do caráter, reduzir as protagonistas às suas características dominantes, como foi feito até aqui, seria obter uma solução simplista para o problema. É ainda imprescindível analisar o comportamento das mulheres diante dos homens, atentando-se para suas reações. (XAVIER, 2005, p. 47)

Consequentemente, trazemos para a análise uma maior presença dos homens. Isso porque a amizade que surge entre Jorge e Luís Garcia, pai de Iaiá, não agrada à moça, que passa a disputar com Jorge a atenção de seu pai. Passa a se colocar, primeiramente, entre os dois homens:

Iaiá, na verdade, sentia por Jorge Gomes um ciúme que a consumia, pois aprendeu a amar seu pai sobre todas as outras coisas, e esse se mostrava confiante do senhor Jorge Gomes, que até então não fazia parte do ambiente familiar de Iaiá Garcia. (MAGRONE, 2008, p. 194)

Luís Garcia disse algumas palavras a respeito do filho de Valéria.

- Pode ser que eu me engane - concluiu o céptico -; mas persuado-me que é um bom rapaz.

Estela não respondeu nada; cravou os olhos numa nuvem negra, que manchava a brancura do luar. Mas Iaiá, que chegara alguns momentos antes, ergueu os ombros com um movimento nervoso.

- Pode ser - disse ela -; mas eu acho-o insuportável. (ASSIS, 1878)

Estrategicamente, Iaiá inicia sua guerra e começa a desdenhar de Jorge; no entanto, obviamente, tratando-se de uma personagem com alto poder de dissimulação, não se percebe a afronta explícita. Como resultado desse desdém, Iaiá consegue impressionar Jorge e, conseqüentemente, passa a fazer parte dos pensamentos e indagações do rapaz, que se pega perguntando a si mesmo: "Que diabo fiz eu a esta menina?". O leitor descobre que há um "ciúme filial", que surge após Jorge e Luís ficarem próximos demais, e Jorge ter se tornado algo a mais que apenas um apoio, nos tempos de fragilidade do pai de Iaiá:

- Esse nome resume justamente o meu único amor - disse ele -; amei a minha mãe.

Iaiá sorriu com ar de dúvida; depois olhou para ele comovida.

- Eu amo meu pai - redarguiu ela -, nossos corações podem entender-se. (ASSIS, 1878)

Se Iaiá ainda não se sentia ameaçada por Estela, era porque essa foi estrategicamente inserida na vida de Luís para exercer papel de esposa e eliminar a solidão do viúvo. Com isso, Iaiá ganhou duas vezes, pois se tem a satisfação de ver agradado, seu amor maior da vida, ganha ainda uma figura materna, na pessoa de alguém que havia passado pelo seu crivo e que não a ameaçava nesse papel. A família feliz estava formada, até Jorge quebrar essa dinâmica e, aos olhos de Iaiá, ensaiar um papel de filho, acionando no coração de Iaiá um alerta vermelho, visto que seria da fatia dela que seria compartilhado esse amor. No entanto, no capítulo X, ao notar o pai e a madrasta conversando, ouviu o nome de Jorge e tomou conhecimento de uma antiga carta, com a revelação de que o jovem havia ido à guerra por conta de um amor impossível. Assim como Bentinho espia José Dias falar a Dona Glória e assim é denunciado a si mesmo, Iaiá espia para tentar juntar as peças de sua história familiar e acaba também acessando novas camadas de si mesma. É nesse momento que Iaiá infere daquela situação, equivocadamente, que Jorge não havia vindo lhe roubar o pai, e sim a madrasta, lesando assim seu pai. Considerando que, para guerrear pelo amor do pai, ela era capaz até de desdém e implicâncias

para com Jorge, quando Estela surge como o pivô da disputa, há de se imaginar que a relação com a madrasta mudará, para que Iaiá poupe seu pai dessa possível traição.

Apesar de receber da madrasta um amor maternal até mesmo antes de ela ter se casado com seu pai, Iaiá não era filha de Estela, isto é, excluindo o laço conjugal com seu pai, restava ali apenas uma mulher; uma mulher que ainda poderia ser senhora do coração de Jorge, e mais do que isso: uma rival em potencial. Para tanto, sai de cena a batalha pelo amor filial para entrar em cena a guerra pelo amor romântico. Se até aqui o leitor já havia notado bem o caráter dissimulado e sorrateiro de Iaiá, é possível imaginar que a personagem consideraria necessário mudar de tática. O presságio fica óbvio quando o autor crava no Capítulo X o seguinte comunicado: “A criança acabara; principiava a mulher.”

Obviamente, em sua interação seguinte com Jorge, as atitudes de Iaiá começam a mudar. Ao ser mais agradável e receptiva ao rapaz, ela inicia o plano de “deslindar o vínculo”, de se debruçar sobre a possibilidade de uma amizade com ele para entender o que se passou entre o jovem e a madrasta. Desse momento em diante, o desdobramento da história se dá de uma maneira mais direta. Iaiá não apenas se mostra simpática para com Jorge, como encontra maneiras de passar cada vez mais tempo com ele. Assumindo uma postura mais assertiva, Iaiá faz com que Jorge lhe dê aulas de xadrez e de inglês.

No restante do romance, é possível observar Iaiá tomando atitudes de afronta e provocação frente a Estela, para certificar-se de que a madrasta não seria um obstáculo, e ainda enviar um recado subliminar de que a antiga Iaiá, que era dócil e infantil, já não estava mais ali. Em uma passagem, Iaiá leva Jorge à casa de sua antiga ama e o apresenta como seu noivo, mesmo os dois não tendo selado qualquer compromisso. Em outra ocasião em que visita a ama sozinha, esta pergunta:

- Seu noivo? - disse esta.

- Já foi.

- Quando é o casamento?

- O dia não sei - e depois de uma pausa -: mas que se há de fazer é certo. Ou eu não sou quem sou. (ASSIS, 1878)

A frase “Ou eu não sou quem sou” faz jus à determinação da moça, que ao fim e ao cabo logra seu objetivo. Não apenas isso; em seu percurso, ela ainda se impõe sobre Estela, não sem certo traço de agressividade e insubordinação:

Exijo sabê-lo para avaliar o que te convém. Sabes que tenho autoridade de mãe.

Iaiá sentiu ferver-lhe o sangue nas veias.

- Minha mãe morreu - redarguiu com igual sequidão -; estou pronta a obedecer a meu pai. (ASSIS, 1878)

Por outro lado, conclui-se que Iaiá talvez não “fosse quem é” tanto assim, visto que, ao receber o aval de Estela para se casar com Jorge, fica espantada e sem reação; no entanto, vai até o fim, casa-se com quem escolheu e mantém contato com Estela, ainda que à distância. Fazendo alusão às ironias, às incertezas, aos sucessos e às frustrações, aos caminhos surpreendentes que a vida toma, a frase que encerra o romance sentencia: “Alguma cousa escapa ao naufrágio das ilusões.”

3.1.4 Mariana, a amiga e os chapéus

A metódica Mariana vê-se em uma situação delicada, quando seu mundo perfeito para de funcionar do modo como ela estava acostumada. Da sugestão ridicularizada e rejeitada pelo marido – que seria para agradar ao pai – de comprar um novo chapéu, surge a ideia de visitar a amiga “com o fim de espaiar-se, não de lhe contar nada.” Sem embargo, se ela pensava que encontraria consolo na amiga, acaba ficando ainda mais perturbada. Ao encontrar-se com Sofia, Mariana desabafa e passa por uma montanha-russa de emoções. A amiga começa a comentar a crise de Mariana e, ao aconselhá-la, mostra uma forma diferente de lidar com as frustrações. Com relação à sua caracterização, destaca o próprio narrador que

esta Sofia não era só muito senhora de si, mas também dos outros; tinha olhos para todos os ingleses, a cavalo ou a pé. Honesta, mas namoradeira; o termo é cru, e não há tempo de compor outro mais brando. Namorava a torto e a direito, por uma necessidade natural, um costume de solteira. Era o troco miúdo do amor, que ela distribuía a todos os pobres que lhe batiam à porta: — um níquel a um, outro a outro; nunca uma nota de cinco mil-réis, menos ainda uma apólice. (ASSIS, 1884)

Conforme já se pode entrever, Sofia é uma coadjuvante bem diferente da amiga, e Mariana será exposta às suas inseguranças, uma vez que ela, Mariana, gosta do conforto do lar e, ao contrário da amiga, não domina os códigos de navegação das ruas do Rio de Janeiro. Marta

Cavalcante de Barros sugere que: “[...] a escolha do nome dessa personagem (Sofia = sabedoria) poderia insinuar certa simpatia do autor com sua figura, contrapondo-se possivelmente à sua conduta moral.” (BARROS, 2002, p. 63). Se por um lado temos “Sofia = sabedoria”, do outro temos Mariana, nome que, literalmente, significa “aquela que cultua Maria”, isto é, a Virgem Maria. Logo, o conto narra a interação de uma figura que representa a experiência com uma figura sem vivências sexuais. Observa-se, novamente, Machado ironizando o conservadorismo ao brincar com as palavras. A autora prossegue:

Sofia caracteriza-se por uma atitude masculina, adotando uma postura ativa, subjugando inclusive seu marido e sendo marcada pelas insígnias do masculino, apesar de trazer, ao mesmo tempo, uma feminilidade pulsante: “Realmente estava bonita. Já sabemos que era alta. O chapéu aumentava-lhe o ar senhoril; e um diabo de vestido de seda preta, arredondava-lhe as formas do busto, fazia-a ainda mais vistosa”. Sofia subjuga sobretudo a amiga e mais duas imagens evidenciam esse controle, novamente associando Sofia ao elemento masculino – o gavião: “A pomba discutindo com o gavião”; “a rola estava livre do gavião”. Certamente Mariana também portava um chapéu, mas em nenhum momento do conto isso é mencionado. Somente os outros usam chapéus – fato que a perturba demais. (BARROS, 2002, p. 68)

Tudo que Mariana tinha para exhibir era sua fidelidade extrema e sua casa impecável. Além dos livros de sempre, que lia repetidamente; em outras palavras, até os seus passatempos eram monótonos e sistemáticos. O cuidado de Mariana beirava a compulsão.

A todo momento, Sofia exhibe a harmonia que há entre ela e o marido, Ricardo, e Mariana até “ouvia com inveja essa bela definição do sossego conjugal.” Além disso, a amiga dava dicas de como agir; ir aos poucos, dominar o marido sem que ele percebesse que fazia a vontade da esposa para, assim, tomar posse da sua independência, empoderada pela “rebelião de Eva” que a companhia da amiga evocava nela. No entanto, uma multidão de chapéus começa a encará-la, e o sentimento, que primeiramente era de repúdio, desaparece, quando ela nota toda a atenção voltada para Sofia. Mariana demonstra não gostar de ser apreciada, no entanto percebe e até inveja a amiga. Mariana não obtém, inicialmente, que seu marido faça todas as suas vontades – ou melhor, as do outro homem de sua vida, seu pai. Por outro lado, encontra um ex-namorado:

Tinha visto Mariana na última noite, no quarto ou quinto camarote da esquerda, não era verdade?

- Fomos - murmurou ela, acentuando bem o plural. (ASSIS, 1884)

Rapidamente, Mariana faz questão de lembrar que seu marido estava lá com ela, ainda que no momento ela estivesse magoada com ele. Mariana pôde vislumbrar, por um momento,

como seria viver como uma Sofia, mas seu apego aos costumes – no duplo sentido de moralidade e de hábito – fala mais alto. Rapidamente, ela sente não só vontade de retornar para casa e se “esconder”, como também se arrepende e volta atrás quanto à exigência que havia feito ao marido naquela manhã. Sofia tentou expandir o horizonte de possibilidade da amiga, levou-a para um passeio em seu universo, mas aparentemente foi longe demais, para Mariana, que preferiu retornar para o único local de asseguaração social que tinha: um marido e uma casa em ordem.

Apesar do fim do conto não apresentar Mariana mudando drasticamente e se tornando igual a Sofia, a dinâmica entre as duas evidencia uma bela troca entre as mulheres, e Sofia serve como uma amizade importante para Mariana, justamente por ser tão diferente e poder mostrar o contraponto das situações e acalmá-la quando estiver desnecessariamente estressada. Ainda que ela “fuja” da amiga, faz isso porque talvez ainda não esteja pronta para adotar uma rebeldia tão explícita, mas nada impede que tenha levado consigo a semente plantada por Sofia durante aquele dia.

3.1.5 Sofia e a automonetização

Já em 1891, *Quincas Borba* apresenta-nos Sofia:

- A senhora já foi à Europa? – interrompeu Rubião, dirigindo-se a Sofia.
- Não, senhor.
- Esqueceu-me apresentar-lhe minha mulher – acudiu Cristiano. (ASSIS, 1890)

Antes mesmo de ser apresentada, ela diz suas primeiras palavras no romance, em meio a um diálogo entre dois homens, sendo um deles seu marido, Cristiano Palha. Ao longo da narrativa, Sofia é usada como isca pelo marido; é objetificada e exibida por seu marido como um troféu humano e como objeto de provocação de outros homens. A relação de disputa que ela trava se dá com praticamente todas as personagens. As “batalhas” de seu marido são também as dela, haja vista que se vale de sua feminilidade, seu corpo e sensualidade para que o casal alcance seus objetivos, obtendo vantagens em quaisquer negociações. Sendo assim, vemos muito do romance se desenrolar em eventos sociais e salões, o que faz sentido para o casal, conforme explica Ingrid Stein; àquela época,

Além das funções recreativas, os salões tinham ainda uma importância política, pois eram o lugar onde homens de posições destacadas se encontravam, estreitavam relações e tomavam decisões. (STEIN, 1984, p. 20)

Contribuindo ativamente para as negociações de Palha, Sofia luta uma guerra que não é sua, a fim de sentir que cumpriu com seu papel de esposa de obedecer e zelar pelo marido, não importa o que aconteça. Embora a citação diga respeito a *Dom Casmurro*, a afirmação de Marcelo Diego, em 2017, também vale para Sofia:

o elemento feminino serve de moeda de troca no interior de uma relação entre dois homens; serve como espaço de atualização—sexual e social—de uma relação virtualmente homoerótica. (DIEGO, 2017, p. 150)

O termo “moeda” se encaixa perfeitamente nesse caso, considerada toda a forte questão material e financeira presente por trás das atitudes das personagens. Além disso, a citação também remete a um momento crucial da narrativa, quando Palha lamenta que, ao cair, Sofia não tenha revelado nada acima da altura do joelho, para que outro homem pudesse ver e, assim, houvesse uma valorização de seu território sexual. No entanto, Sofia vai aprendendo a lidar com a realidade que lhe foi imposta e a tirar proveito dela:

E aqui fazemos justiça à nossa dama. A princípio, cedeu sem vontade aos desejos do marido; mas tais foram as admirações colhidas, e a tal ponto o uso acomoda a gente às circunstâncias, que ela acabou gostando de ser vista, muito vista, para recreio e estímulo dos outros. Não a façamos mais santa do que é, nem menos. (ASSIS, 1890)

Com esse tipo de dinâmica tornando-se rotineiro, ela se beneficia como pode de uma situação em relação à qual não teve muita escolha. Therezinha Xavier, em seu ensaio “A personagem feminina no romance de machado de Assis”, resume o arco dramático de Sofia:

Mas ela aceita desempenhar seu papel, com um comportamento de quem dá e se nega, de quem caminha e retrocede, simultaneamente. Ela é o fruto de uma sociedade mercantilista, onde se processa o sistema de trocas, embora só ela receba. A heroína ajustou-se ao meio social e nele quis brilhar. A “sabedoria” de Sofia é mais prática que verdadeiramente filosófica. (XAVIER, 2005, p. 56)

Além de ser exibida pelo marido, Sofia também tem desavenças com Rubião, que se sente no direito de ter ciúmes e cobrar satisfações dela; por outro lado, descobre-se também enciumada de Carlos Maria e com raiva da carta que fala sobre ele. Como solução, sugere um

casamento entre ele e Maria Benedita, para disfarçar e diluir seu próprio interesse no rapaz, travando uma guerra consigo mesma.

Por fim, é possível observar também uma disputa com Palha, seu marido, na qual ela expõe a ele as investidas que recebe (apenas as que escolhe expor, é claro). Com a icônica frase “É verdade, meu velho, namoraram-te a mulher.”, Sofia regozija-se ao ver que conseguiu produzir ciúmes no marido, mas recebe uma resposta também icônica, quando Palha alega que nada pode fazer, porque deve muito dinheiro a Rubião. A denúncia de Sofia é, na verdade, uma provocação, feita com a esperança de gerar em Palha um ciúme que faça com que ele a veja não apenas como um recurso, e sim como esposa e amante.

3.1.6 Capitu “traindo” Sancha: o fardo da projeção

Therezinha Xavier esclarece que “Os principais atributos do papel feminino que predominaram no século XIX foram passividade, dependência, emocionalidade.” (XAVIER, 2005, p. 41). Sendo assim, é fácil imaginar por que Capitu foi eleita como bode expiatório por seu marido e considerada traidora por muitos dos leitores, visto que ela é o oposto dessa descrição. Somado a isso, sendo Sancha, amiga de infância de Capitu, mencionada nominalmente 37 vezes ao longo do romance, ela também é um ponto chave a ser considerado na análise das interações. Suas mãos são assunto de um capítulo inteiro, quando Bento as observa e deleita-se a observá-las, chegando a se sentir culpado ao perceber que sua imaginação deriva, daí, curiosamente, para Escobar, e não para Capitu. Sobre a fixação com as mãos, Mary Del Priore explica que, à época: “Do corpo inteiramente coberto da mulher o que sobravam eram as extremidades. Mãos e pés eram os que mais atraíam olhares e atenções masculinas.” (DEL PRIORE, 2005, p. 153)

O capítulo intitulado “Olhos de ressaca”, fazendo menção a Capitu, está localizado dois capítulos após o capítulo “A catástrofe”, que narra a morte de Escobar, que pereceu afogado em um dia de mar bravo, fato comentado anteriormente pelas personagens. É interessante notar que o olhar de Capitu é descrito com uma palavra que faz alusão ao contexto da morte de Escobar. Para Bento, Capitu chorou a morte de Escobar de uma maneira diferente dos demais, sugerindo uma traição. Nessa lógica, Capitu teria traído igualmente sua amiga Sancha, a viúva, que é sua amiga de infância. No entanto, é possível também que esse momento se refira a Bento com ciúmes de Escobar, e não de Capitu. Tendo em vista toda a intimidade dos dois amigos, somada à necessidade de viver o luto, faz sentido que esse seja o estopim para que Bento perca

o juízo de vez, afinal seu amigo, por quem guardava tanto amor, estava agora morto, restando apenas o casamento de Bento com Capitu, o qual ele faz questão de destruir, “matando” Capitu e seu filho, Ezequiel, ainda em vida, através do exílio.

Segundo Freud, “o propósito da paranoia é rechaçar uma ideia que é incompatível com o ego, projetando seu conteúdo no mundo externo” (FREUD, 1969, p. 256). Logo, o momento do enterro é uma catarse dos sentimentos homoeróticos por Escobar que Bentinho reprimiu ao longo de todo o romance (conforme já demonstrado por ampla literatura) e pela culpa de ter desejado Sancha. Consequentemente, ao projetar seus sentimentos e desejos sobre Capitu, é ela que passa a carregar toda essa carga e, portanto, é ela que passa a ser o bode expiatório da culpa de Bentinho. Sobre isso, podemos dialogar com Marcelo Diego, que explica:

[...] trata-se de uma defesa extremamente forte contra um impulso homossexual, que se resumiria, esquematicamente, no seguinte tipo de pensamento, por parte do marido que se crê traído, em relação ao seu comborço: “Não sou eu quem o ama, é ela. (DIEGO, 2017, p. 144)

Se é Escobar “quem dá a Bentinho acesso a Capitu” (DIEGO, 2017, p. 145), ao sugerir uma escapatória do seminário, em meio ao turbilhão de pensamentos de Bentinho, Capitu é apontada como a principal culpada do trio. Outra vez, trata-se da mulher como moeda de troca, como a Sofia de *Quincas Borba*, porém de maneira diferente. Diante disso, não há como não reprisar a pergunta:

Investindo Capitu de uma personalidade forte e corajosa, representando-a com as características de uma pessoa reflexiva, independente e, por outro lado, criando um Bentinho obediente, fraco, dependente de sua mãe e a ela devotado, não estaria o autor invertendo os papéis, dotando a heroína de atributos masculinos e o herói de atributos femininos? (XAVIER, 2005, p. 58)

Com esse questionamento de Therezinha Xavier, podemos concluir, retomando a citação da mesma autora sobre a personalidade das mulheres do século XIX, que abre esta seção: que Machado, em sua escrita, buscou demonstrar as consequências de uma mulher ser livre, com opinião própria, e não corresponder a todas as expectativas sociais e privadas. É possível que Bento invejasse a autoconfiança de Capitu, e por não conseguir lidar com a inclinação homoerótica que carregava consigo, tenha recorrido à projeção, acusando Capitu de fazer o que ele sempre teve vontade. No entanto, Bento não é capaz de arcar com as consequências de seus desejos e pensamentos. Ao não se aceitar, ele passa a responsabilidade de tudo que deveria ser dele para Capitu e depois a isola, exilando-a juntamente com o fruto desse relacionamento, como se toda a história deles nunca tivesse existido, afinal, segundo ele próprio, Capitu era mais mulher do que ele era homem.

3.2 Relações de colaboração

Nesta seção, trataremos de relações da colaboração feminina na ficção de Machado de Assis, tomando como centro duas duplas de mulheres – Lívía e Raquel, de *Ressurreição*; Estela e Iaiá, de *Iaiá Garcia* – e uma personagem isolada, Dona Fernanda, de *Quincas Borba*.

3.2.1 Lívía e Raquel

A conexão entre as duas mulheres, no romance *Ressurreição*, se dá por meio de Félix, objeto de desejo de ambas. No entanto, ao longo do romance, embora sejam narradas como rivais no amor, observa-se um zelo no que diz respeito ao tratamento de uma a outra. Logo no início, em um baile, Raquel demonstra sua admiração por Lívía:

– Está olhando para aquela moça? Não a acha bonita?

– Quem? Eu não olhava para ninguém.

– Pois fazia mal; porque valia a pena olhar: Lívía é a rainha da noite. (ASSIS, 1872)

Após isso, Raquel adoece, devido à melancolia resultante do amor que tem por Félix, e Lívía faz questão de visitá-la e acompanhá-la em sua recuperação. Não apenas isso, como também convida a menina a passar uma temporada em sua casa: “Havemos de pô-la totalmente boa e viva como era antes - disse Lívía dando um beijo na convalescente.” (ASSIS, 1872). Em meio a seu conturbado relacionamento com Félix, Lívía é constantemente acusada de infidelidade e de não ser confiável. É possível entender a seriedade de tais acusações ao observarmos o que Ingrid Stein pontua sobre como a sociedade daquela época lidava com traições:

O adultério masculino é determinado pela existência comprovada de uma “concubina teúda e manteúda”, bastando para o feminino, com base no texto vago da lei, nada mais que “indícios”. (STEIN, 1984, p.29)

Tendo em mente essa previsão do Código Criminal de 1830, é possível ter ideia do que significaria casar-se com um homem paranoico como Félix. Mesmo assim, ele tem não uma,

mas duas mulheres interessadas em si ao mesmo tempo. Mary Del Priore explica serem essas ainda sequelas do trato colonial, citando Luciano Figueiredo, em *História do amor no Brasil*: “a excessiva violência ou o excessivo amor confundiam-se.” (PRIORE, 2005, p. 55), notando ainda que “zelo” carregava um significado diferente daquele que tem hoje: “Em sua acepção original, contudo, *zeluz* significa ciúme e tem a ver com cultivar o ardor fora do casamento e dedicá-lo à mulher e não a Deus.” (PRIORE, 2005, p. 56).

Com as confissões recíprocas de Raquel a Livia e vice-versa, a tensão fica à flor da pele, e Livia entrega Raquel a Félix, literalmente, pegando-a pelo braço e mandando que ela fosse até ele. A atitude magoa Raquel, que, ainda assim, é capaz de usar um bilhete escondido para aproximar Félix de Livia. As duas mulheres compartilham seus sentimentos de maneira tão forte, que ambas ficam doentes, em momentos diferentes, por causa do mesmo homem. No entanto, a despeito do histórico das duas, Livia, a figura mais velha e experiente, consegue deixar as mágoas de lado e até compreender Raquel:

– Seja feliz! - murmurou ela.

Tais foram as últimas palavras que houve entre ambas. Quando a viúva saiu trocaram um beijo, a que não se podiam recusar, e que da parte de Raquel foi muito menos espontâneo que da outra. Livia o sentiu e sinceramente lho perdoou. (ASSIS, 1872)

Após um beijo de despedida, dado de má vontade, Livia é capaz de perdoar o ato sem sequer um pedido de desculpas. A vida as separa, mas fica evidente o cuidado que uma teve para com a outra, independentemente de suas limitações, impostas talvez pela inexperiência ou pela cólera sentida erroneamente, em algum momento.

3.2.2 Estela e Iaiá

Com relação ao romance de 1878, o presente trabalho já analisou a personagem Iaiá, na seção sobre relações de disputa. Se, por um lado Iaiá disputou o afeto do pai e do marido, fazendo uso da dissimulação, por outro, apenas obteve êxito porque Estela, “que chegava a fazer da inferioridade uma auréola”, assim o permitiu. Estela é uma personagem extremamente orgulhosa, que tinha plena consciência de sua origem e tratava de lembrar a si própria e às pessoas ao seu redor a esse respeito, sempre que possível. Esse detalhe, dentre outros, faz com

que ela até rejeite tudo que remeta à riqueza ou a uma ascensão social calculada. Como exemplo, tenha-se em mente o momento em que ganha brincos caros de Dona Valéria, mas prefere não os usar:

Mas, conhecido o caráter da moça, eram dous os motivos – um sentimento natural de simplicidade, e, mais ainda, a consideração de que os meios do pai não davam para custosos atavios, e assim não lhe convinha afeiçoar-se ao luxo. (ASSIS, 1878)

Ao longo da narrativa, o leitor testemunha a passagem de Iaiá de menina a mulher, assim como de afetuosa a desafiadora, em relação a Estela, que ajudou a criá-la, inclusive. Iaiá, que reprovava a presença de Jorge até descobrir o possível sentimento de Estela por ele, faz questão de colocar-se entre os dois e passar mais tempo com Jorge do que sua madrasta. Além disso, a todo tempo tenta se certificar de que Estela realmente não sente nada por Jorge. Entretanto, independentemente dos esforços da menina, a madrasta já estava disposta a renunciar a Jorge e incentiva Iaiá e o rapaz a ficarem juntos. Therezinha Xavier observa que:

Estela renuncia ao amor de Jorge, com o intuito de manter-se numa posição digna dentro da classe social média a que pertence. Toda sua conduta é norteadada pelo orgulho. Ela evita Jorge por não suportar a distância social que os separa. Suas atitudes são racionais, e ela não se deixa levar ao arbítrio do amor. (XAVIER, 2005, p. 54)

No Capítulo VI, Iaiá, ainda criança, sofre uma queda, e Estela, que ainda não era casada com Luís, prontamente a socorre: “Estela levou a menina pela mão até o repuxo; molhou o lenço na água; lavou-lhe o sangue da face, inclinada sobre ela, que sorria voluntariamente.” (ASSIS, 1878). Somado a isso, Ingrid Stein explica que, no século XIX, “O magistério primário era uma das únicas profissões aceitas para mulheres. Via-se nela uma espécie de continuação das funções maternas.” (STEIN, 1984, p. 27). Logo, faz sentido que, uma vez que Iaiá esteja devidamente encaminhada para o casamento, Estela conclua sua função materna para com ela e dê continuação a essa função como professora, visto que sua origem social não permitiria que ela vivesse no ócio, como algumas mulheres de classe alta viviam na época. Assim como em sua infância Iaiá fora acudida por Estela, ao ferir-se fisicamente, na puberdade é novamente acudida pela madrasta, ao ferir-se sentimentalmente. E consegue o que deseja, incentivada por aquela que desempenhava, em relação a ela, o papel de mãe.

3.2.3 Dona Fernanda

No romance que tem Sofia como principal personagem feminina, Dona Fernanda se destaca por seu trabalho social e pelo zelo que tem pelos demais. Ela se envolve em ações sociais, como o grupo dedicado à caridade em Alagoas; une Maria Benedita com o primo, Carlos Maria; e visita Rubião, quando esse é internado. De acordo com Therezinha Mucci:

Assim como no sistema patriarcal, em todos os romances de Machado de Assis, de Lívia a D. Carmo, a mulher esteve ausente da assistência social, da política, da literatura, de outras zonas de atividade tida como masculina. Excluindo D. Fernanda, de *Quincas Borba*, que se dedica a uma campanha filantrópica em prol do combate à epidemia em Alagoas, e Sofia, que faz parte de tal comissão, ainda que sem o mesmo toque de humanidade, somente como uma forma de projetar-se socialmente no meio das companheiras finas e elegantes, não há outras heroínas militando na área de assistência social. (XAVIER, 2005, p. 25)

Se a colaboração nesse universo feminino e o cuidado de Estela tinham raiz no orgulho e na consciência de um *status* social inferior àquele em que cresceu, é possível que, para Dona Fernanda, a atenção dada aos outros simplesmente a fizesse sentir-se bem, e as aparências que isso gerava a agradassem. Ingrid Stein, ao citar a análise do crítico John Kinnear, reflete e pontua uma visão mais controladora da personagem:

O autor constata que em passagem alguma do romance Machado se refere à bondade de Dona Fernanda, mas pura e simplesmente à reputação de que ela gozava na sociedade; e defende a opinião de que na prática do bem pela personagem entra uma boa dose de autoglorificação e autocontemplação da própria bondade. (STEIN, 1984, p. 109)

No entanto, é possível compreender que Dona Fernanda, como várias mulheres machadianas, reproduz a estigmatização social da solidão feminina, em relação a Maria Benedita. Sendo as mulheres, então, consideradas não merecedoras de uma educação completa e igual à proporcionada aos homens, restava o casamento como meio de obter estabilidade social. Por outro lado, já em 2005, Therezinha Xavier voltar a comentar a personagem, contrapondo-a a Sofia, argumentando que:

Ao contrário de Sofia, D. Fernanda é a mulher que talvez representasse para Machado de Assis o real e o ideal. Algo assim como D. Carmo de *Memorial de Aires*. Possuía grande capacidade de amar e tornar a todos felizes. Era extremamente simpática e tinha um carinho especial pelos fracos, tristes e pobres. Realizava grandes obras filantrópicas. Espírito caridoso e dedicado, ela valorizava o ser humano, situando-o no ápice de tudo. (XAVIER, 2005, p. 57)

Aderindo à visão de Stein ou à de Xavier, não se pode negar que a personagem continua sendo um exemplo forte de transgressão na ficção machadiana. Pela ótica de Stein, o leitor se depara com uma crítica do autor à burguesia fluminense, que praticava a caridade, ao mesmo tempo que trabalhava para o engessamento da mobilidade social. Já pela de Xavier, o leitor enxerga uma personagem que ia contra os costumes da maioria das donas de casa do século XIX. Em uma antologia de textos de viajantes estrangeiros que passaram pelo Brasil durante o Oitocentos, há um relato da francesa Adèle Toussaint-Samson de 1815, do qual foi extraído o seguinte trecho sobre as mulheres “do lar” da época:

A brasileira não faz nada por si mesma, mas manda fazer; põe o maior empenho em não ser vista nunca em ocupação qualquer.

[...]

Como eu ia dizendo, uma brasileira se envergonharia de ser apanhada em qualquer ocupação, porque professam todas o maior desdém para quem quer que trabalhe. (LEITE, 1984. p. 44)

Sendo assim, conclui-se que, por aparências ou por bondade genuína, Dona Fernanda é uma personagem que sobrevive por meio da construção de redes colaborativas, em contraste com Sofia, que abertamente falsifica seus bons sentimentos, apenas para obter vantagens financeiras e sociais. Essa dupla possibilidade de leitura é exemplar da capacidade de Machado de demonstrar como o ser humano não é de todo ruim, nem completamente bom, mas é sobretudo um ser complexo e contraditório, digno de se observar e de se tentar entender.

4. Capítulo III: A dimensão homoerótica

Após a análise do panorama geral das obras e das interações de disputa e de colaboração entre personagens femininas, outro aspecto importante de ser discutido neste trabalho é a dimensão erótica do feminino, que envolve desde relações heterossexuais, passando por práticas homossociais e homoeróticas, até eventualmente chegar à homossexualidade, contemplando diversas formas de troca e compartilhamento, por parte das mulheres machadianas.

4.1 Sobre Ambrosina Cananeia e a empatia de Machado

Se no século anterior a literatura ficava restrita à circulação fechada das agremiações literárias, nos anos 1800 a união da literatura e da política forja textos como o sermão, o artigo publicado na grande imprensa, o panfleto e a ode cívica, através dos quais se realiza "o primeiro contato vivo do escritor com leitores e auditores potenciais". (WERNECK, 1986, p. 20)

Assim como no conto “Pílades e Orestes”, publicado em 1906, as personagens têm um diálogo sobre separar-se “para que não se diga...”, temos um caso parecido, com um fim trágico, publicado anteriormente, já em 1896. Trata-se da crônica sobre Ambrosina Cananeia, que narra uma notícia do jornal em que as personagens se separam de vez, com o suicídio da mulher que dá nome à crônica. Ela era “uma pobre mulher trabalhadeira, com dois filhos adolescentes” que também já trabalhavam. Embora saibamos que a homossexualidade era considerada uma doença na época e só deixou de sê-lo em 1990, Machado faz questão de expor a todos o caso e reforça: “Pois fica lembrado.” Com relação aos pensamentos da época (e que perduram até hoje), é válido lembrar que:

A medicina social assegurava como características femininas, por razões biológicas: a fragilidade, o recato, o predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais, a subordinação da sexualidade à vocação maternal. Em oposição, o homem conjugava à sua força física uma natureza autoritária, empreendedora, racional e uma sexualidade sem freios. (SOIHET, 2013, p. 363)

Considerando a informação acima, é possível que alguém tente fazer uma leitura mais heteronormativa da crônica, acreditando que se tratava apenas de uma amizade e nada mais. Nesse caso, o suicídio seria resultado da natureza feminina, na qual os sentimentos prevalecem

sobre a razão, e haveria justificativa para o homem que maltratava a “amiga” de Cananeia, pela sua “natureza autoritária”. No entanto, com uma escrita assertiva, o autor, ao mencionar o afeto de Ambrosina, cita especificamente a beleza da menina. Além disso, ao mencionar a imposição do casamento, não faz rodeios para demonstrar o seu repúdio às consequências que tal imposição trazia: “Pode ser até que nem exista; mas se existe, fique onde está.” Considerando a intensidade com a qual se tratavam as relações, a importância dada aos romances vividos no século XIX e a intensidade com a qual as pessoas lidavam com o amor, conforme menciona Mary Del Priore (2005), fica evidente, no trecho a seguir, sobre o que Machado está falando ao usar a palavra “amizade”:

Os tempos, desde a antiguidade, têm ouvido suspiros desses, mas não são últimos. Que a morte de uma trouxesse a da outra, voluntária e terrível, não seria comum, mas confirmaria a amizade. As afeições grandes podem não suportar a viuvez. (ASSIS, 1896, online)

Em uma única crônica, Machado: noticia a violência vivida por uma mulher; mostra que a possibilidade de um casamento nada tinha que intervir na vida da jovem; e repudia os castigos sofridos por ela. Além disso, evidencia, em pleno século XIX, a relação que envolve o caso e encerra chamando a moça que ficou para trás de “viúva”, sem deixar dúvidas de que ele reconhece e valida o sentimento genuíno de um amor entre duas mulheres. Com isso, considera-se a empatia e a atenção cuidadosa que tinha para com o assunto. Do *continuum* que vai da homosociabilidade, tratada no Capítulo II, até a homossexualidade, explicitamente abordada nessa crônica, vê-se uma galeria completa e complexa do autor sobre os sentimentos femininos em toda a sua amplitude.

4.2 Dona Benedita e sua “amiga”

O conto “Dona Benedita” foi publicado originalmente em *A Estação*, entre os meses de abril e junho de 1882, e posteriormente incluído no livro de contos do autor chamado *Papéis avulsos*, no mesmo ano. Ele é também um bom exemplo da presença do traço homoerótico nas amizades femininas de Machado, contendo boas doses de tensão sexual e desaprovações silenciosas por parte da filha de Benedita. Trata-se dessa senhora e sua dinâmica com a então chamada “amiga”, Dona Maria dos Anjos. Com relação a este conto, considera-se o texto de Bastos (2008), que aborda o tema do erotismo machadiano e defende, entre outras questões, que este se atualiza de maneira “metonímica”, isto é: “O corpo da mulher é objeto de desejo por parte das personagens masculinas machadianas. Esse desejo é, porém, direcionado para

algumas partes da anatomia feminina, sendo, portanto, de caráter metonímico.” (BASTOS, 2008, p. 49). Por mais que o autor cite apenas o desejo das personagens masculinas nessa passagem, é interessante analisar o trecho abaixo, retirado do conto, e perceber a mesma dinâmica, dessa vez entre duas mulheres.

tem uma das mãos desta entre as suas; e não se contenta de lhe ter presa a mão, fita-lhe uns olhos namorados, vivamente namorados. Não os fita, note-se bem, de um modo persistente e longo, mas inquieto, miúdo, repetido, instantâneo. Em todo caso, há muita ternura naquele gesto; e, dado que não a houvesse, não se perderia nada, porque D. Benedita repete com a boca a D. Maria dos Anjos tudo o que com os olhos lhe tem dito: (ASSIS, 1882)

A filha de Dona Benedita chega a demonstrar certo desconforto e reprovação com a linguagem corporal, ao dar “à conversação das duas a soma de atenção que a cortesia lhe impunha, e nada mais.” No entanto, Dona Benedita está cega para as reações da filha, pois só tem olhos para a amiga, que a enfeitiça “como ela só.” Até o beijo que dá nas duas é diferenciado: “D. Maria dos Anjos beijou com muita ternura a amiga; depois abraçou e beijou também a Eulália, mas a efusão era muito menor de parte a parte.” (ASSIS, 1882). Ora, visto que a dinâmica entre as amigas nada se parece com uma relação de mãe e filha, essa efusão maior para com Dona Maria deve ser atribuída, portanto, a um encantamento pela mulher, que parte de outra personagem feminina, isto é, Dona Benedita.

Um distanciamento repentino de Dona Maria causa uma enxaqueca fortíssima em Dona Benedita, relembrando, de alguma maneira, Rachel, de *Ressurreição*, que adocece por um amor não correspondido de Félix. Nesse sentido, Ambrosina Cananeia, que seria apresentada ao público apenas em 1896, também é uma personagem que sofre de melancolia pela distância da amada e acaba tirando a própria vida. Além da relação entre as duas, o leitor percebe Dona Benedita postergando o encontro com seu marido todo o tempo, enquanto faz questão de ver Dona Maria dos Anjos, até que um dia, ao receber a notícia do falecimento do esposo, lê-se a frase: “pois desde muito, antes mesmo da morte do marido, pode-se dizer que era viúva.” (ASSIS, 1882). Não apenas esse trecho, mas todo o conto de D. Benedita dialoga com o que Bastos pontua em seu texto:

O momento erótico, por natureza, é incompleto, não traz por si mesmo o prazer, o gozo, pois este decreta sua morte. Resgatando o erótico do papel subalterno nas tratativas amorosas, tornando-o intransitivo, Machado de Assis torna possível associá-lo à ideia de irrealização. (BASTOS, 2008, p. 48)

Conforme aponta Bastos, a viuvez que existia mesmo com o marido em vida, somada às dinâmicas das duas mulheres, constrói um significado, pois embora se sentisse assim, nada

podia Dona Benedita fazer de maneira concreta e explícita, precisando se contentar com a tensão sexual e a homoafetividade que as envolvia. Isso se dá tanto pelas normas sociais vigentes quanto porque o erotismo era justamente o que proporcionava longevidade àquela relação.

4.3 Compartilhamentos e concessões

Com relação ao primeiro romance publicado por Machado de Assis, *Ressurreição*, não temos apenas os sintomas de adoecimento, como coincidência entre ele e o conto “Dona Benedita”, mas também a dimensão erótica da relação entre Lívia e Rachel. Essa dimensão, no entanto, não se dá no desejo de uma mulher pela outra, mas sim no desejo das duas pelo mesmo homem. Tanto o desejo quanto o sofrimento são compartilhados; ambas chegam a fazer uma espécie de desabafo uma a outra e as duas adoecem, cada uma em um momento da narrativa. Mais do que compartilhar, há um negociamento entre as mulheres, e Lívia cede seu objeto de desejo a Rachel.

Da mesma forma, o conto “Casa, não casa”, de 1875, contém duas amigas que, sem saber que são sonâmbulas, certa noite levam a foto uma da outra ao namorado, enquanto dormem. Posteriormente, ambas conversam sobre o ocorrido, alegando terem sonhado, sugerindo assim que, no fundo, sabiam que estavam compartilhando o mesmo homem. Assim como em *Ressurreição*, o rapaz não fica com nenhuma das duas no fim, pois elas aceitam pedidos de outros homens. No caso de Lívia, ela decide se dedicar apenas ao filho.

Em *Iaiá Garcia*, há um caso similar ao de Rachel e Lívia de *Ressurreição*. A protagonista teme que Estela ainda guarde sentimentos por Jorge, pois assim seria traída como enteada e como amiga mulher. Se confirmado o amor de Estela por Jorge, ela iria contra os sentimentos que Iaiá nutria por ele e contra a fidelidade jurada ao pai de Iaiá, Luís Garcia. Embora não tenhamos confirmação direta da parte de Estela, sabemos que se trata de uma personagem que nutre um grande orgulho dentro de si, o que a impediu de corresponder ao amor de Jorge. Logo, é um movimento lógico da parte dela ceder para que Iaiá se case com Jorge. Com relação a Iaiá, apesar de ela escolher irritar a madrasta, após ver a reação de Estela à carta que Jorge enviara a Luís anos antes, ela fica surpresa com a sugestão do casamento vinda de Estela. Essa dimensão do compartilhamento do desejo a aflige tanto que, tal qual as sonâmbulas de “Casa, não casa”, ela tem um pesadelo com a figura de uma mulher a quem ela diz: “Dize-me que não amas e eu te amarei como te amava!” (ASSIS, 1878). A figura, então, a

beija, e Iaiá é lançada em um abismo. Ao acordar, ao pé da cama está o motivo do seu pesadelo: sua madrasta.

Assim como, no romance, uma carta explicita os desejos recalcados de Iaiá, no conto “O carro número 13”, publicado em 1868, um rapaz que está noivo começa a receber cartas de uma mulher anônima. Sem saber de quem se trata, ele segue correspondendo até o dia em que é marcado um encontro. Ao chegar ao local combinado, depara-se com a sua própria noiva, que termina ali mesmo o noivado com ele – que não havia passado no seu teste de fidelidade. Embora não houvesse nenhuma rival “de verdade”, que representasse um perigo para a mulher, nesse caso, ela decide se passar por uma, criando uma espécie de *alter ego* que simula o compartilhamento, a fim de testar se seu amado a prefere ou prefere seu duplo. Nesse caso, como não há outra pessoa real para ceder, pois ela interpretou os dois papéis, resta apenas o contentamento, fingindo que a situação nunca ocorreu, ou desmanchar o noivado, que é a atitude escolhida pela personagem.

Se por um lado a personagem de “O carro número 13” escolhe se passar por outra mulher para com ela compartilhar seu desejo, em *Dom Casmurro* essa dinâmica não necessariamente é fruto de uma escolha, nem sequer é preciso que as mulheres estejam cientes dela, para que ela ocorra. Partindo do princípio de que é Escobar quem dá a Bento a sugestão de como escapar do seminário e ficar com Capitu, Diego (2017) discorre:

Bento adota o alvitre do amigo, estabelecendo com ele uma cumplicidade no modo de lidar com os desejos próprios e alheios em relação às suas mulheres—cumplicidade que tem como resultado último a convergência dessas duas mulheres, Capitu e Sancha, em um objeto de desejo (e posse) comum aos dois. (DIEGO, 2017, p. 146)

Mais adiante, o autor também aborda como no capítulo CVII, “Ciúmes do mar”, as observações de Bento, enquanto olha para Capitu, mostram como o raciocínio dele funciona e como “os desejos dos dois casais acabam por fundir-se” (DIEGO, 2017, p. 147). A partir dessa análise, tem-se duas esposas que se tornam uma, e duas duplas que compartilham seus desejos. Sendo assim, fica explícito o compartilhamento erótico não só pelo lado de Escobar e Bento, mas também, ainda que sem terem consciência disso, visto que os fatos são narrados por Bento, por parte das amigas, Capitu e Sancha. Se Bento, para se livrar da perturbação mental que a atração por seu amigo gera, transfere a culpa para Capitu, essa é trazida para a dimensão do erotismo que se dá na mente de seu marido e, conseqüentemente, se torna alguém que estaria dividindo Escobar com Sancha, sendo essa mais uma evidência desse tipo de dinâmica se dando entre duas mulheres.

4.4 Chapéus e vestidos, escutas e trocas

No conto “Capítulo dos chapéus”, publicado em 1883, a personagem Mariana se irrita com seu marido, vai ter com sua amiga Sofia, e as duas partem para a rua do Ouvidor,

Mas ao deparar-se com uma sexualidade pululante nas ruas, assusta-se – talvez mesmo com os próprios desejos que as situações poderiam suscitar nela. Daí o temor e o mal-estar de se posicionar como objeto de desejo de outros homens. (BARROS, 2003, p. 70)

Apesar do susto, Mariana demonstra-se atenta, tanto às ruas quanto à amiga Sofia, que tenta abrir seus olhos para as possibilidades a que Mariana poderia ter acesso. Inicia-se, então, uma sequência de fatos que promovem muita escuta da parte de Mariana e explicitam uma bela troca entre as duas. Ao ouvir da amiga “temos muita harmonia” para descrever o casamento que tem com seu Ricardo, Mariana chega a invejar Sofia, que posteriormente revela o motivo da harmonia: os namoros extraconjugais. Sofia é uma mulher muito imponente, que se sobressai perto de Mariana, por também ser muito segura quanto à sua sexualidade. Embora as duas sejam muito diferentes, vê-se, à maneira das personagens, certa homoafetividade no modo de uma aconselhar e tranquilizar a outra. Não apenas isso; a amiga rebelde consegue plantar uma semente de rebeldia no coração de Mariana: “A rebelião de Eva embocava nela os seus clarins; e o contato da amiga dava-lhe um prurido de independência e vontade.” O que ocorre é uma série de eventos demonstrando Mariana sendo introduzida ao erotismo da vida e à sua naturalização na sociedade, enquanto os chapéus vêm e vão. Apesar de voltar para casa quase em fuga, pôde estar em contato com novas maneiras de se impor e, por alguns instantes, apreciar uma amostra grátis de como seria ser uma Sofia, ser dona de si. Pôde entender e ver na prática como seria sua vida caso escolhesse, como diz a personagem: “restituir-lhe a posse de si mesma”

No mesmo ano de 1883, também temos o conto “Três consequências”, no qual uma personagem, chamada Mariana Vaz, é uma viúva que se recusa a voltar a considerar um novo pedido de casamento. Sempre vestindo e comprando vestidos de cores escuras, é repreendida pela tia, e apesar da insistência, segue com a mesma paleta de cores. Na mesma rua do Ouvidor onde o “Capítulo dos chapéus” se desenrola, ela costuma ir provar vestidos e é cercada por homens que desejam cortejá-la e conversar; nenhum deles obtém sucesso. Convencida pela tia, sai com ela um dia para a cidade, onde um juiz municipal cumprimentou Mariana, e daí advém

o título do conto, tendo sido três as consequências desse encontro: Mariana casa-se com o juiz; os vestidos de viúva passam para a tia; Mariana e o juiz têm um filho.

Ambas as Marianas se beneficiaram de novos ares, aproveitaram-se de um intervalo da vida doméstica, e isso porque foram aprendendo, escutando, observando uma outra mulher. No caso de Sofia, uma amiga de mesma idade faz sentido; no caso da tia conselheira, uma figura mais velha talvez também faça sentido, devido à forma com que Mariana Vaz já encarava a vida por ter ficado viúva ainda tão jovem: “Vinte e cinco anos, realmente, e vinte e cinco anos bonitos, não deviam andar de preto, mas cor-de-rosa ou azul, verde ou granada.”

Podemos dizer, provocativamente, que em Machado de Assis não há “sexo explícito”. Acrescentemos: nem sexo “implícito”. O erotismo domina a cena de modo totalitário, sobretudo na fixação metonímica dos olhos, dos braços etc. Trata-se, porém, não de uma erótica de ações, mas sempre de uma erótica de pensamentos, de palavras e, no extremo dessa gradação rumo ao ato sexual, de uma erótica de gestos incompletos. O momento erótico não antecede o momento sexual. (BASTOS, 2008, p. 53)

De modo geral, o erotismo metonímico mencionado por Bastos é um dos muitos segredos que a escrita machadiana possui e evidencia a maestria e a destreza que Machado tem ao manipular as palavras e, por meio de mensagens implícitas ou explícitas, levantar questionamentos e reflexões junto ao leitor. Todo o seu trabalho é completo, pois não aborda apenas o desejo e o erotismo dos homens, a quem sempre foi dada a permissão para senti-los, mas também discorre sobre os desejos femininos – que também são reais e merecem uma representação literária digna. De acordo com Anélia Pietrani:

Na quase ausência da mulher na História social e política brasileira do século XIX, o romancista tematiza sobre essa questão, retomando um veio aberto por Alencar, construindo uma das mais intrigantes e atraentes galerias de personagens femininas. Basta notar que, ao se comentar o romance *Dom Casmurro*, por exemplo, não é sobre Bento Santiago que nossos olhos se deterão; antes, é Capitu que nos cobra atenção. (PIETRANI, 2000, p. 15)

É nos olhos, nas mãos, com chapéus e vestidos, com cartas e pensamentos, que o erotismo feminino machadiano é guiado, deixando pistas e detalhes cruciais para a construção da complexidade de suas personagens e no desenvolvimento de seus desejos e motivações.

5. Considerações finais

Xavier (2005) discorre em seu ensaio “A personagem feminina no romance de Machado de Assis” sobre o contexto social da época e os posicionamentos femininos das mulheres machadianas. Ao encerrar o trabalho, a autora conclui que:

As mulheres dos romances machadianos não advogaram para si mais educação, não lutaram por melhores oportunidades educacionais superiores. Talvez o autor as tenha construído assim tão indiferentes, porque estivesse imbuído do espírito da época, concordando com a hipótese de que elas seriam corruptíveis se saíssem de casa, ainda que para as escolas, enfraquecendo a família e tornando-a necessitada de defesa. Ou talvez ele estivesse, de maneira muito velada, como era de seu feitio, a projetar em suas heroínas a sua própria situação. Ele não cursara escolas de grau mais elevado, foi um autodidata, aprendera lições com os padres, inclusive de latim, daí a existência de professores também particulares para as mulheres de seus romances. (XAVIER, 2005, p. 38)

Com isso, chega-se à conclusão de que Machado de Assis, autor que se mantém relevante até os dias de hoje, mais de cem anos depois de sua morte, no Brasil e fora dele, foi crucial na construção de uma literatura que dá à mulher protagonismo, ainda que ela não seja “oficialmente” a protagonista da história em que tenha sido introduzida. Isso se dá pela forma como o autor discorre sobre as características e atitudes que suas personagens tomam. Através da galeria aqui montada, passando por romances, contos e crônicas, e considerando os contextos da época, foi possível construir uma linha do tempo na qual fica evidente uma evolução na complexidade com que Machado trata o tema.

Desde o conto que revela o segredo de Dona Augusta, de 1870, passando pelo primeiro romance, publicado em 1872, por diversos outros contos e algumas crônicas, até a apresentação triunfal da oblíqua *Capitu* em 1900, o *Bruxo do Cosme Velho* trata da mulher mãe, mas não deixa de mostrar aos leitores que ela ainda tem sua individualidade; apresenta a mulher que sofre por amor, mas também a que trai o marido, pois afinal, se as mulheres possuem qualidades e defeitos, assim como os homens, também carregam consigo seus desejos, da mesma forma que os homens, sendo seres igualmente sexuais, se assim desejarem. Ainda, apresenta mulheres das mais diversas classes sociais em toda a sua narrativa e faz questão de humanizá-las o máximo possível, não se abstendo de um posicionamento, mas inserindo-o em suas tramas de modo que o leitor o encontre, algumas vezes nas entrelinhas, outras já prontamente explicitado no primeiro parágrafo da obra. Tudo isso deve ser louvado, haja vista que, dentre muitos fatores, no século XIX, como aponta Mary Del Priore (2005), no capítulo “Homossexualidade e doença”:

Membros da classe médica, como o nosso já conhecido Ferraz de Macedo, ocasionalmente escreveram sobre o tema, combinando a tradicional aversão moral e religiosa ao homoerotismo com teorias do tipo: a homossexualidade se devia a distúrbios psicológicos; originava-se graças à falta de “escapes normais”; atribuía-se à “criação moral imprópria”. (DEL PRIORE, 2005, p. 212)

Sendo esse o posicionamento da época, tendo o moralismo o apoio da ciência para reprimir os desejos e sentimentos femininos, como discorrido anteriormente, foi possível, analisando as relações de disputa, de colaboração e trazendo algumas personagens para a dimensão homoerótica, notar no presente trabalho um resultado favorável com relação à sua proposta. Ficam perceptíveis as conexões prazerosas que podem ser feitas entre a crítica, a história do Rio de Janeiro e a obra de Machado de Assis, no que diz respeito à atenção para com a figura feminina em toda a sua plenitude.

Como indicação para desenvolvimentos futuros de pesquisa, é interessante, ao dar continuidade a este trabalho e escolhendo algum dos múltiplos assuntos por ele tangenciados, contemplar um maior desenvolvimento no que diz respeito: à maternidade, reunindo uma galeria de mães machadianas, que traem, que se recusam a envelhecer, que amam seus filhos, que têm personalidade própria e direito ao próprio corpo; às amigas, e como elas são pontos chave para a sustentação emocional e social das mulheres na narrativa; e às inimigas e aos antagonismos retratados pelo autor, indicando como até desafetos e supostos desconfortos também levam as personagens à reflexão sobre a vida e as normas sociais. Também é válido considerar a sexualidade feminina, no quadro das personagens machadianas, passando pelos aspectos do desejo, do homoerotismo feminino e da homossexualidade, já citada por Machado em sua obra, montando assim, um trabalho que leia o autor se utilizando de uma abordagem *queer* feminina.

6. Bibliografia

A. Primária: obras de Machado de Assis

ASSIS, Machado de. *Obra Completa de Machado de Assis*. 2 v. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973a.

_____. *Obra Completa de Machado de Assis*. 3 v. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973b.

_____. *Obra Completa de Machado de Assis*. 3 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1938.

_____. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Garnier, 1884.

B. Secundária: obras de crítica, teoria e historiografia

BARROS, Marta Cavalcante de. *Espirais do desejo: uma visão da mulher nos contos de Machado de Assis*. Tese de doutorado em Literatura Comparada, USP, 2003.

BASTOS, Alcmemo. O corpo metonímico: erotismo em Machado de Assis. In: *Metamorfoses* 8: revista da Cátedra Jorge Sena para Estudo Luso-Afro-Brasileiras da UFRJ. Rio de Janeiro: Cátedra Jorge de Sena; Cacém: Editorial Caminho, 2008.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis – o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

CALDWELL, Helen. Nosso primo americano, Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, v. 6, n. Machado Assis Linha, 2013 6(11), p. 1–13, jun. 2013.

CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960.

CALLIPO, Daniela. As invenções de Lélío: o pastiche nas "Balas de estalo", de Machado de Assis. In: *Machado de Assis em linha*: revista eletrônica de estudos machadianos. Número 3, junho de 2009. Acessível em: http://machadodeassis.net/revista/numero03/rev_num03_artigo02.asp Acesso em: 06/01/2010, às 15h.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org). *História das Mulheres no Brasil*. 10.ed. São Paulo: Contexto, 2013. p. 223-240.

- DIEGO, Marcelo. Meu amigo e comborço: dimensões homoeróticas do Dom Casmurro de Machado de Assis. *Luso-Brazilian Review* 54.1, Madison: University of Wisconsin Press, 2017. p. 138-158.
- FERREIRA, Jean Fabrício; Perrot, Andrea Czarnobay. A representação feminina em Machado de Assis: Helena, embrião de Capitu. *Opiniões 11* (2017), p. 111-122.
- GRANJA, Lúcia. Domínio da boa prosa: narradores e leitores na obra do cronista. In: *Cadernos de Literatura Brasileira* números 23 e 24. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.
- LEITE, Miriam Moreira (org.). A Condição Feminina no Rio de Janeiro. Século XIX: antologia de textos de viajantes estrangeiros. São Paulo: HUCITEC, 1984.
- PEREIRA, Cilene Margarete. “O segredo de Augusta”: “Uma senhora” machadiana. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, nº 45, dezembro de 2012. p. 39-52.
- PIETRANI, Anélia Montechiari. *O enigma mulher no universo masculino machadiano*. Niterói: EdUFF, 2000.
- RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EdUFF, 1996.
- ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- RUFATTO, L. *Entre nós, contos sobre homossexualidade*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. p. 23–35
- SANTIAGO, Silviano. “Retórica da verossimilhança”. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo, Perspectiva/SCCT, 1978.
- SOIHET, Raquel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: DEL PRIORE, Mary (Org). *História das Mulheres no Brasil*. 10.ed. São Paulo: Contexto, 2013. p. 362-400.
- SOUZA, Vanessa Fátima Moraes de et al. *Mulheres machadianas e os círculos de poder*. 2017. Dissertação de Mestrado. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Disponível em: <http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/2602>. Acesso em 23/03/2023, às 17h.
- STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- WERNECK, Maria Helena. Mulheres e literatura no século XIX: o poder feminino sobre a pena dos escritores. *Forum Educacional* 10, n. 2 (1986), p. 19-30.
- XAVIER, Therezinha Mucci. *A personagem feminina no romance de Machado de Assis*. 2.ed. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.