

Mulheres de Machado. Condição feminina nos romances da primeira fase de Machado de Assis.

Juliana Primi

Este trabalho é um resumo da pesquisa que realizei para a minha dissertação de mestrado, na qual analisei a situação feminina nos romances da primeira fase de Machado de Assis em relação à realidade social no Rio de Janeiro do século XIX, e verifiquei como o autor tratou da adaptação dessas personagens femininas às convenções da realidade social, que impossibilitavam a mulher de transgredir os limites que lhe eram impostos e que ofereciam o casamento como aspiração máxima.

Por vários motivos, escolhi estudar as personagens femininas da primeira fase de Machado: por serem os romances representativos de seu desenvolvimento como escritor, como um preparatório para a segunda fase - a chamada “fase de maturidade”, quando escreve *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*; por terem espelhado os costumes da época em que viveu; por considerá-los base suficiente para a pesquisa que me propus (a inclusão dos demais romances e contos sobrecarregaria o trabalho); e, principalmente, pelo fato do autor ter expressado, por meio dessas personagens, sua preocupação com a sociedade patriarcal no Rio de Janeiro do século XIX: Guiomar, Helena e Estela mostram que o êxito social e a felicidade só podem resultar do culto da ambição.

Embora o acaso as encaminhe ao seio de famílias ricas, elas encontram dificuldade em conciliar o amor com a conquista do espaço privilegiado da riqueza. O suspense em *A Mão e a Luva*, *Helena e Iaiá Garcia* decorre dessa situação, na qual a idéia de casamento é fundamenta. *Ressurreição*, primeiro romance dessa fase também está sendo estudado por apresentar certas particularidades: a ausência de ação exterior indica o interesse pelo mundo interior das personagens - o escritor concentra-se no estudo do contraste de temperamentos entre a viúva Lívia e o médico Félix -, aproximando-o das obras maduras da segunda fase; e o tema central é o ciúme e não a ambição, como nos romances seguintes, nos quais as heroínas são moças nascidas abaixo de seu merecimento e buscam superar o passado. Estas são independentes do amor, ao contrário de Lívia, totalmente dependente deste sentimento e que, por isso, suporta a desconfiança de Félix em relação ao seu

passado (o dela). Entretanto, no final do romance, ela apresenta uma postura forte e decidida, ao romper definitivamente com o noivo.

Primeiro romance de Machado de Assis, *Ressurreição* é publicado em 1872, pela maior e mais prestigiosa editora da época, a Livraria Garnier. Com a intenção de fugir dos romances de costumes, o autor anuncia na “Advertência da Primeira Edição” sua preocupação com os problemas psicológicos, já revelando aquela que seria sua principal característica como romancista:

“Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro.” Assis (1997, p. 116)

Então, este pode ser considerado um romance de personagem. O frágil enredo serve apenas como suporte para a revelação do comportamento estranho e um tanto masoquista de Félix diante do amor.

O núcleo da história é composto basicamente pelo namoro de Livia e Félix - uma jovem viúva e um médico - e pelas constantes separações, sempre motivadas pelo ciúme infundado do doutor.

Segundo Ivan Teixeira (1988, p. 27), Machado de Assis, contrariando o modo do romance de ação, contentou-se somente com o esboço do namoro entre dois adultos, para se concentrar no estudo do contraste entre os temperamentos dos protagonistas. A ausência de ação indica que o autor deslocou o interesse do mundo exterior para a análise do interior, fato que aproxima *Ressurreição* das obras maduras da segunda fase.

Este romance desvia-se do impulso regionalista, que foi característica do Romantismo brasileiro, sobretudo a partir de 1870: não há nele uma descrição minuciosa da natureza, um enredo sentimental e aventureiro nem uma linguagem que apresenta vocábulos, expressões e ritmos da fala regional. Machado procurou trilhar um caminho diferente daquele seguido pelos escritores da época.

Ciúme, dúvida, indecisão e incomunicabilidade do coração são os temas centrais de *Ressurreição*. Constituído sob a invocação de alguns versos de Shakespeare (1988, p. 794): “Our doubts are traitors,/And make us lose the good we oft might win,/By fearing to attempt”, o autor nos alerta para o fato de que “perder o bem por medo de alcançá-lo” é uma fraqueza do ser humano, neste caso,

representado por Félix, cuja debilidade diante da lucidez de Livia o impede de ser feliz.

Apesar de simples e despojada, a narrativa apresenta um verdadeiro andaime de simetrias e polaridades (Dimas; 1998, p. 4) que a sustentam, em que não falta nem mesmo o triângulo amoroso dúplice: Meneses corteja Livia, comprometida com Félix, e Raquel se interessa por Félix, namorado de Livia.

Logo no início da narrativa, Félix rompe com a amante Cecília de maneira fria, mostrando-se auto-suficiente e incapaz de amar a mesma mulher por muito tempo:

“Sou um coração defeituoso, um espírito vesgo, uma alma insípida, capaz de fidelidade, incapaz de constância. O amor para mim é o idílio de um semestre, um curto episódio sem chamas nem lágrimas.” (1997, p. 122)

E ainda,

“(…) o que faço agora não é novidade; ouviste-me dizer muita vez que a nossa afeição era um capítulo curto. Rias então de mim; fazias mal, porque era alimentar uma esperança vã.” (1997, p. 122)

Em seguida, o médico encanta-se por Livia e custa-lhe aceitar que está apaixonado. Para evitar o sentimento, recorre à dúvida quanto ao passado da viúva, iniciando-se a desconfiança, que é o núcleo da narrativa. Tal sofrimento nos é apresentado através das ações, dos diálogos e da constante intromissão do narrador onisciente na intimidade da personagem, como é visto no capítulo IX, denominado “Luta”:

“O amor de Félix era um gosto amargo, travado de dúvidas e suspeitas. Melindroso lhe chamara ela, e com razão; a mais leve folha de rosa o magoava. Um sorriso, um olhar, um gesto, qualquer coisa bastava para lhe turbar o espírito. O próprio pensamento da moça não escapava às suas suspeitas: se alguma vez lhe descobria no olhar a atonia da reflexão, entrava a conjeturar as causas dela, recordava um gesto da véspera, um olhar mal explicado, uma frase obscura e ambígua, e tudo isto se amalgamava no ânimo do pobre namorado, e de tudo isto brotava, autêntica e luminosa, a perfídia da moça.” (1997, p. 146)

Este trecho, em especial, e outras passagens no romance aproximam *Ressurreição* da obra mais conhecida e polêmica de Machado: *Dom Casmurro*. Aqui, o narrador em terceira pessoa e dotado de onisciência e imparcialidade nos mostra que as dúvidas de Félix em relação à lealdade de Livia não passam de fruto de sua

imaginação, que ao invés de criar um mundo ideal, no qual pudesse se casar e ter um futuro feliz ao lado da amada, criou um mundo perverso em que todos viam com maus olhos sua união com a viúva.

Já em *Dom Casmurro*, Bentinho incrimina Capitu e escreve um livro para tornar pública sua acusação. Pelo fato de ele ser o narrador, ficamos sem saber se sua eterna desconfiança contra o amor tinha motivos reais ou somente imaginários. Diferentemente de *Ressurreição*, não há em *Dom Casmurro* uma terceira pessoa que desfaça o enigma; o ciúme nos é mostrado segundo a auto-observação de Machado de Assis (Pereira; 1988:140).

Desconfiado, “incapaz de constância”, menino romântico travestido de adulto (Dimas; 1998, p. 6), Félix julga-se auto-suficiente e sensato quando, na verdade, tem medo de amar (por ter vivido descontentamentos e decepções), é fraco e machista. Em uma das descrições a seu respeito, cita o narrador:

“Duas faces tinha o seu espírito, e conquanto formassem um só rosto, eram todavia diversas entre si, uma natural e espontânea, outra calculada e sistemática. Ambas porém se mesclavam de modo que era difícil discriminá-las e defini-las. Naquele homem feito de sinceridade e afetação tudo se confundia e baralhava. Um jornalista do tempo, seu amigo, costumava compará-lo ao escudo de Aquiles, - mescla de estanho e ouro, - “muito menos sólido”, acrescentava ele.” (1997, p.118)

Três vezes ele rompe com Lívia: a primeira vez, por uma chantagem de Luís Batista, seu rival, sujeito mau caráter, que lança a suspeita da traição da viúva; a segunda, por ciúme de Meneses; e a terceira, por causa de uma carta anônima, que punha em dúvida a fidelidade de Lívia com seu primeiro marido, recebida às vésperas do casamento.

Em todas as separações, Félix não dá à Lívia a oportunidade de falar e de se defender, portando-se como homem detentor exclusivo da palavra. Para ele, Lívia não passa de uma mulher passiva, incapaz de refletir e de tomar resoluções. E é neste ponto que ele se engana: é Lívia quem dá a cartada final, rompendo efetivamente os laços amorosos com o amado:

“O destino ou a natureza não nos fez um para o outro. O casamento entre nós seria uma cerimônia apenas. Seria mais; seria o nosso infortúnio, e mais vale sonhar com a felicidade que poderíamos ter do que chorar aquela que houvéssemos perdido.” (1997, p. 192-193)

Ele se agarra à desconfiança do passado para não construir o futuro. De acordo com Roberto Schwarz (2000, p. 88), o que falta a Félix é a energia necessária para constituir família e tornar-se membro prestante da sociedade; ele queria continuar sendo imaturo, descomprometido com as mulheres e com o trabalho.

Raquel, a inexperiente e ingênua menina de dezessete anos, toma uma decisão digna de mulher forte e de personalidade ao renunciar a seu amor por Félix, para vê-lo unido à Lívia. Em uma passagem do capítulo XVII, Lívia diz à amiga:

“ – Vales mais do que eu, dizia a viúva entrando com Raquel na sala. Eu sou apenas egoísta; egoísta e nada mais. Guarda essas flores evangélicas do sacrifício, do perdão e do amor. São raras; e por isso, é que és um anjo.” (1997, p. 172)

Cecília, que inicialmente é humilhada por Félix, transforma-se de “anjo a diabo” (1997, p. 164), conquistando o novo amante, Moreirinha, de forma audaciosa e ousada a ponto de dominá-lo. Em uma de suas conversas com o médico, o amante declara o motivo de não conseguir sair da cidade:

“Por duas razões, disse ele: a primeira é que, apesar de tudo, não deixo de gostar dela, e se pudesse escapar-lhe durante trinta dias, ia no trigésimo primeiro procurá-la... (...) a segunda razão, respondeu Moreirinha com hesitação, é que...não posso.” (1997, p. 164)

Podemos notar, por fim que, com exceção de Clara, a esposa submissa e dotada de completo conformismo em relação ao seu casamento com Batista, as demais mulheres são fortes, decididas e capazes de comandar o fio da narrativa, disfarçadas de donzelas indefesas (Dimas; 1998, p. 7).

No início do romance, percebemos que Lívia nada protesta contanto que fosse amada. Age de forma paciente e cautelosa, suportando as dúvidas de Félix em relação à sua fidelidade; procura, dessa forma, compreender a incoerência do comportamento do ser humano. Transmite ao leitor a fragilidade de uma boneca de porcelana.

Ela acredita no amor sem interesses, independente de qualquer escravidão social, por isso “deixava transparecer no rosto o que sentia no coração. Jogava com as cartas na mesa sem previsão nem cálculo. Expansiva e discreta, enérgica e delicada, entusiasta e refletida, Lívia possuía esses contrastes aparentes, que não eram mais que as harmonias do seu caráter. Os próprios defeitos dela nasciam de suas qualidades.” (1997, p. 142).

No século XIX, o casamento era um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção do *status*. As mulheres casadas ganhavam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social por meio de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, como esposas modelares e boas mães. Segundo nos alerta Maria Ângela D’Incao (Del Priore; 2000, p. 229), ainda que os romances escritos na época alentassem muitas vezes uniões “por amor”, era muito difícil que isso realmente ocorresse.

Em *Ressurreição*, Lívia nos dá a impressão de ter se casado por amor, embora não fosse recíproco. Não foi uma união feliz, porque suas expectativas amorosas chocavam-se com a serenidade do marido. Para ela, o amor era “um êxtase divino, uma espécie de sonho em ação, uma transfusão absoluta de alma para alma;”, enquanto que para ele, este era “um sentimento moderado, regrado, um pretexto conjugal sem ardores, sem asas, sem ilusões...” (1997, p. 154).

Apesar da infelicidade conjugal, ela mostra-se madura ao aproveitar a experiência do casamento como fonte de ensinamento e querer unir-se a outra pessoa, a fim de encontrar sua realização sentimental.

Poucas são as informações que o romance nos dá a respeito da personagem como mãe. Parece-nos que ela não é muito empenhada ou envolvida com seu filho de cinco anos, Luís, “em cuja educação concentra todos os esforços” (1997, p. 195), somente após separar-se definitivamente de Félix.

Lívia surpreende ao romper com o médico no final do romance. A boneca de porcelana, frágil e passiva, revela sua índole forte e decisiva e sua austeridade diante do espírito fraco, volúvel e infantil de Félix, provando-nos que seria impossível a realização do casamento de ambos.

A Mão e a Luva marca a estréia de Machado de Assis como folhetinista. Na “Advertência à edição de 1874”, o autor alerta para o tom peculiar e certa leveza na composição que o romance possui, por apresentar características das narrativas de folhetim:

“Esta novela, sujeita às urgências da publicação diária, saiu das mão do autor capítulo a capítulo, sendo natural que a narração e o estilo padecessem com esse método de composição, um pouco fora dos hábitos do autor. Se a escrevera em outras condições, dera-lhe um desenvolvimento maior, e algum colorido mais aos caracteres, que aí ficam esboçados.” (1997, p. 198)

O narrador invoca repetidamente ao leitor, para que ele se identifique com a história e com os personagens. Esta forma de narrar renova a atenção da pessoa à leitura, mas por outro lado, desagrada a inteligência do leitor impaciente. Comenta Alberto Bagby Jr. a respeito: “Felizmente, sua adentração não ocorreu em todos os capítulos. Mas o senso de expectativa que cativa o leitor, com relação aos acontecimentos, rouba à narração, em sentido positivo, seu aspecto folhetinesco”. (Bagby Jr.; 1993, p. 44)

Machado escreveu um romance em que inteligência, vitalidade e antipatia se unem. Próximo da realidade prática, há a dubiedade entre o espontâneo e o voluntário, sincero e simulado, sentimento e interesse. Assim como *Ressurreição*, o enredo também decorre do caráter das personagens: no primeiro, Félix e Lívia acabam separados pela diferença de temperamento; no segundo, Guiomar e Luís Alves acabam unidos pela afinidade de caráter.

Superficialmente, a ação se desenvolve em torno da disputa amorosa de três rapazes pela mão de Guiomar: Estevão, que a ama sem ser correspondido (nele, o sentimento aparece puro, sem interesses ou conveniências); Jorge, que a ama com reservas, sem esquecer seu próprio brilho; e Luís Alves, o escolhido pela moça que, assim como ela, almeja a ascensão social.

Por trás disso, pretende estudar a afinidade de caráter entre Guiomar e Luís Alves e a legitimidade da ambição, expondo o modo como o *espírito* orienta o *coração* na conquista de uma afeição vantajosa e questionando o limite entre sentimento e interesse.

Estas questões são também abordadas em *Senhora*, de José de Alencar, publicado em 1875, um ano após *A Mão e a Luva*. De forma mais dramática, retrata o choque entre dois mundos: o do desejo, da inocência e do amor e aquele da repulsa e da abjeção. Aurélia alardeia a cada instante a experiência dolorosa da vida em sociedade – movida pelo dinheiro e pelo interesse -, mas recusa-se a viver dentro dela. “Fechada em seu mundo, opõe o Amor invencível à degradação demoníaca” (Lafetá; 1989, p. 9).

Machado, em contraposição, harmoniza as partes, não prejudicando o conflito, transformando o amor em um sentimento no qual há lugar para a vontade e a admiração não gratuita das qualidades do outro. Guiomar e Luís Alves decidem amar-se porque têm afinidades em seus objetivos e sabem da vantagem que a união traria para ambos.

Apesar de ser considerada a obra mais fraca do autor, o romance possui notáveis acertos de técnica narrativa que o crítico Afrânio Coutinho ajuda a comprovar. Segundo ele, Machado precisou escolher entre duas opções de iniciar e de continuar a obra:

“Em *A Mão e a Luva*, Machado de Assis optou a favor da técnica dramática, começando com um diálogo decisivo entre duas das personagens principais. Outra opção teria sido a técnica épica ou descritiva, usada por Miguel de Cervantes, para dar início a *Dom Quixote*. Será difícil resolver qual é o sistema preferível, ou o melhor, mas tanto Cervantes como Assis chegaram a ser verdadeiros mestres da arte novelística. Ambos utilizaram as duas técnicas no decorrer de suas obras, apesar de que Cervantes quase nunca iniciou capítulos com diálogo” (cf. Coutinho; s/d, p. 3).

No segundo capítulo, o autor faz crer que o melodrama amoroso do capítulo anterior terá continuidade: comenta os costumes sociais da época, entre eles, as funções de ópera em moda na corte, lembrando a forma satírica por meio da qual iniciou o romance. As longas descrições só são interrompidas por um breve diálogo entre Luís e Estevão. Tais descrições mostram que Machado rejeita de forma sarcástica o gosto romântico. Lembre-se que Estevão, protagonista romântica da obra, acaba sem recompensar seus esforços emocionais.

Em relação ao estilo, o sabor clássico de exatidão na construção da frase prevalece. Há o equilíbrio dos conteúdos narrativo, descritivo e dialogal: o autor começa narrando; imediatamente cede ao diálogo, e logo procede com descrições. Estas três variantes se alternam sucessivamente no capítulo XVI, “Confissão”, no qual Luís Alves confessa a Estevão o sentimento que está surgindo nele em relação à Guiomar. O autor pretende mostrar, indiretamente, que Luís é um amigo fiel. A reação de Estevão, melodramática e emocional, é também realística. Não recebe bem a confissão e vai embora sem mais palavras.

Além deste, há outros traços de realismo na obra. O autor não aparece nostálgico, mas crítico do gosto romântico. No capítulo “A Revelação”, Guiomar não lamenta a perda de um possível amor, mas sim uma complicação que poderia travar os planos que ela guardava para seu futuro:

“– Oh meus sonhos! Meus sonhos!

Não chorou; a alma dela era das que não têm lágrimas, enquanto lhe restam forças. Os olhos estavam secos e firmes, quando ela os ergueu das mãos; o rosto

tinha vestígios de abalo, mas não havia nele desânimo, menos ainda desespero.” (1997, p. 238)

O jogo descritivo e dramático que Machado faz com as emoções das personagens – anseios, ambições, reflexões – espelha o realismo integral, em que os dramas interiores das personagens constituem o aspecto central, mais importantes do que a ação.

No início do romance, aparece uma atmosfera quase melodramática, espelhada na figura de Estevão. Ao queixar-se a seu amigo Luís Alves, ele programa o suicídio, mas sem forças para executá-lo:

“- Mas que pretendes fazer agora?

- Morrer.

- Morrer? Que idéia! Deixa-te disso, Estevão. Não se morre por tão pouco.

- Morre-se. Quem não padece estas dores não as pode avaliar. O golpe foi profundo, e o meu coração é pusilânime; por mais aborrecível que pareça a idéia da morte, pior, muito pior do que ela, é a de viver. Ah! Tu não sabes o que isto é?

- Sei: um namoro gorado...

- Luís!” (1997, p. 199)

A personagem passa por um período de estabilidade, mas recai ao reencontrar Guiomar. Sabe da impossibilidade do amor, mas não o abandona, porque extrai dele o sofrimento de que precisa o seu caráter romântico. Ao saber que Luís Alves se casará com Guiomar, afasta-se para curtir a dor entre os sofrendores. Ele nega tudo aquilo que Luís e Guiomar anseiam – cálculo, ambição, ascensão social. É tratado, pelo narrador, como um indivíduo fraco, de “coração pusilânime”, que perde a heroína para o amigo.

O final que Machado lhe dá transforma-o em herói anti-romântico. Depois de concretizado o casamento de Guiomar e Luís, sua última esperança se vai:

“A frouxidão do ânimo negou-lhe essa última ambição. Os olhos podiam fitar a morte, como podiam encarar a fortuna; mas faltavam-lhe os meios de caminhar a ela. Esteve ali, pois, até o fim; e em vez de mergulhar na água e no nada, como delineara, regressou tristemente para casa, trôpego como um ébrio, deixando ali a sua mocidade toda, porque a que levava era uma cousa descolorida e seca, estéril e morta.” (1997, p. 269)

Luís Alves é indiferente à suposta desgraça do amigo. É o herói da vontade e da ambição bem encaminhada. Descobre a natureza organizada e escrupulosa de Guiomar, reconhecendo nela semelhanças com ele mesmo. Segundo Helen Caldwell (Caldwell; 1970, p. 48), há na relação dos dois alguns traços realistas. Eles evocam sentimentos anti-emocionais: o amor está motivado pela razão e pelo controle das emoções. Raciocinam, calculam e agem! E, por isso, não são personagens românticas.

“(...) comedy contrives love’s triumph” (o triunfo do amor é tramado ou obtido por meio de um processo cômico).

No último capítulo, pelo diálogo entre as personagens, percebe-se o caráter de Luís Alves: ele escolhe Guiomar porque ela, sendo também calculista, certamente não impediria sua ascensão ao poder.

“- Vi que você era homem resoluto, disse a moça a Luís Alves, que sentado, a escutava.

- Resoluto e ambicioso, ampliou Luís Alves sorrindo; você deve ter percebido que sou uma e outra cousa.

- A ambição não é defeito.

- Pelo contrário, é virtude: eu sinto que a tenho, e que hei de fazê-la vingar. Não me fio só na mocidade e na força moral; fio-me também em você, que há de ser para mim uma força nova.

- Oh! Sim! Exclamou Guiomar.” (1997, p. 270)

Jorge é a personagem masculina mais mesquinha do romance. É superficial, preguiçoso e passivo. Vive de favores na casa da tia e seu amor por Guiomar não passa de uma forma de continuar dependente da baronesa. Orgulha-se mais da sua posição social do que de si mesmo.

A madrinha de Guiomar, a baronesa, é “o esboço de uma matriarca suavizada pelo amor” (Zagury; 2002, p. 6). Possui a necessidade de ter alguém ao seu lado a quem ame; dessa forma, a afilhada substitui o afeto da filha morta.

É uma personagem positiva: não há, em toda a obra, uma referência negativa a ela. Embora desejasse ver a afilhada casada com Jorge, não impõe sua vontade. A felicidade de Guiomar estava acima de suas aspirações. Quando a moça pensa em contrariá-la a respeito de Jorge, com quem não queria se casar, descobre o que é verdadeira nobreza de espírito:

“ – A tua felicidade está acima das minhas preferências. Era um sonho meu; desejava-o com todas as forças; faria o que pudesse para alcançá-lo, mas não se violenta o coração, - um coração, sobretudo, como o teu! Escolhes o outro? Pois casarás com ele.” (1997, p. 265)

Mrs. Oswald, agregada e dama de companhia da baronesa, age com astúcia e inteligência. Faz o possível para realizar o desejo da baronesa de ver a afilhada casada com Jorge. Para isso, torna-se indiscreta e tenta forçar acontecimentos que imagina agradarem a matriarca. Entretanto, não há conflitos entre ela e Guiomar, já que não convinha que a intrusão de alguém de fora em assuntos familiares causasse qualquer tipo de dano.

Podemos notar que, juntamente com Guiomar, a baronesa e Mrs. Oswald são as personagens que incorporam, no romance, força e sabedoria. Guiomar é afetuosa, sensível, inteligente e ambiciosa. É tão forte que se torna bem sucedida no seu desejo de tornar-se alguém na vida, esquecendo sua pobreza. Seleciona e escolhe o homem de sua vida, escrevendo e ordenando-lhe que a peça em casamento. Repudia a situação passiva e sente-se humilhada com o jogo planejado por Jorge e Mrs. Oswald para forçá-la a casar-se com ele.

Entre o romântico Estevão e o ambicioso Luís Alves, ela escolhe o segundo que, além de amá-la “com um amor um pouco sossegado – como podia havê-lo no coração de um ambicioso”, satisfaz suas ambições, elevando-a socialmente. Sua intenção é ter um marido que seja famoso, para que pudesse tirar proveito da condição de esposa.

O casamento aparece como expectativa máxima de realização da sua vida: as semelhanças entre ela e Luís Alves são o que os faz serem uma “mão” feita para uma “luva”, provando que o cálculo produz mais felicidade do que o amor.

Guiomar renega sua infância humilhada, adaptando-se bem ao novo meio encontrado na casa da baronesa: “Ninguém adivinharia nas maneiras finamente elegantes daquela moça a origem mediana que ela tivera; a borboleta fazia esquecer a crisálida.” (1997, p. 218).

A profissão seria sua última alternativa se não tivesse sido recolhida à casa da baronesa. Desprovida de bens materiais, teria que lutar pela própria existência. A carreira de professora era antes reservada àquelas com menos recursos e que se vissem obrigadas a trabalhar. Diz à baronesa, manifestando o interesse pela profissão:

“- Não há outro recurso, disse ela à baronesa quando lhe confiou esta aspiração.

- Como assim? Perguntou a madrinha.

- Não há, repetiu Guiomar. Não duvido, nem posso negar o amor que a senhora me tem; mas a cada qual cabe uma obrigação, que se deve cumprir. A minha é...é ganhar o pão” (1997, p. 217)

Porém, quando se estabelece na casa da madrinha, não se preocupa mais com o aprimoramento intelectual, bastando-lhe as atividades artísticas. O que ela cobiça é o luxo e o lustre de seu nome que poderiam fazê-la triunfar.

Helena, publicado em 1876, traz a melodramática história de amor supostamente impossível entre Helena e Estácio, que se crêem irmãos. Neste romance, a ação predomina sobre o desenho e os caracteres das personagens: Dr. Camargo ora é um vilão egoísta, ora é capaz de sentir amizade e afeto; D. Úrsula detesta filhos naturais, mas é uma santa senhora; o finado Conselheiro é um homem hipócrita em relação à política, mau marido, mas pode se mostrar uma pessoa boa e respeitável, uma nobre alma. A psicologia de Helena é também prejudicada pela necessidade do enredo. Para que a trama fique movimentada, a personagem vai perdendo a alma: abdica da herança para se casar com Mendonça e, com isso, esquecer a paixão por Estácio.

A narrativa transcorre entre duas partes: a primeira, em que Helena é a filha do Conselheiro, de ritmo mais sóbrio e clássico; e a segunda, em que não é, tornando a ação melodramática, com aspectos ultra-românticos. Esta dualidade é própria da novela passional, em que, ao final, a redenção de Helena através da morte destrói o equilíbrio do início.

Os elementos românticos estão representados pela estrutura folhetinesca, o mistério em torno de Helena, o esboço do herói (Estácio), o suspense, a surpresa e o final trágico. Machado de Assis trata da questão da morte exatamente da forma típica de um romancista: segundo Edward M. Foster (Foster; 1998, p. 51), o tratamento da morte, pelo romancista, nutre-se muito mais da observação, e varia a ponto de dar a impressão de que ele a considera congenial. Isso, pelo fato de que a morte termina um livro elegantemente; à altura da morte de suas personagens ele as compreende, pode ser oportuno e imaginativo, sendo esta a mais forte das combinações. Helena morre de febre por se expor a uma forte chuva, após revelada a verdade sobre sua

ascendência paterna. Ela paga pelos erros do mundo inferior a que foi condenada, configurando uma vítima sacrificial.

A diversidade estilística é muito bem marcada, demonstrando a força dos recursos literários do autor. Nos primeiros parágrafos, aparece a prosa realista e maliciosa,

“O Conselheiro Vale morreu às 7 horas da noite de 25 de abril de 1859, pouco depois de cochilar a sesta, - segundo costumava dizer, - e quando se preparava a ir jogar a usual partida de voltarete em casa de um desembargador, seu amigo. O Dr. Camargo, chamado à pressa, nem chegou a tempo de empregar os recursos da ciência; o Padre Melchior não pôde dar-lhe as consolações da religião: a morte fora instantânea” (1997, p. 273),

depois, a prosa dos perfis morais e das boas maneiras; nas passagens ligadas ao coração de Helena, a linguagem é exaltada, como num poema romântico; o realismo e a denúncia social aparecem em Dr. Camargo; e quando está presente o Padre Melchior, a linguagem passa a ter acento bíblico.

O ecletismo aparece também nas atitudes de Helena, que se divide entre a herança, a obediência ao verdadeiro pai, a lealdade pessoal e o sentimento cristão: “Machado estava condenado a este ecletismo, ao desejo de acompanhar os tempos e de passar por cima do que na Europa os separa (...). Esta coexistência indiscriminada de maneiras é uma fatalidade de culturas dependentes como a nossa, a que falta o critério interno, e a que interessa estar a par” (Schwarz; 2000, p. 147).

É por meio de Estácio, personagem indeciso, ciumento e a própria representação do herói romântico, que o autor esboça um problema importante para a cultura ocidental: o incesto. Segundo Roberto Schwarz, ele é a retomada de Félix, protagonista de *Ressurreição* que, por infelicidade de caráter, não chega a se convencer de seu destino social desejável, que seria o de formar uma família (Schwarz; 2000, p. 143).

Estácio e Helena não eram irmãos, mas ele pensava que fossem. Mesmo assim, alimenta a paixão por Helena, esforçando-se para não tomar consciência dela: “(...), os cuidados paternos de Estácio escondem sentimentos os mais pecaminosos, de que ele não pode saber, pois são inconscientes” (Schwarz; 2000, p. 142).

Com este personagem, Machado de Assis toca na questão do arbítrio pessoal. Enquanto em *A Mão e a Luva*, este escapa ao tradicionalismo e à diferença entre classes e em *Iaiá Garcia*, é visto com horror, como um abuso, em *Helena*, ele

purifica-se pelo sentimento cristão que ensina à protagonista que mais vale a paz consigo mesma e com as pessoas queridas do que o escândalo de uma revelação de paternidade. Já outra é a conduta de Estácio, que é perfeitamente educado e bom, mas só superficialmente cristão. Falta-lhe a firmeza da suposta irmã, que não vacila entre o decoro familiar e as considerações pessoais (Schwarz; 2000, p. 138).

O Padre Melchior aparece como *testemunha* do amor de Estácio por Helena. Através do discurso bíblico, distribui conselhos morais e espirituais “Entra em teu coração, Estácio; revolve-lhe os mais íntimos recantos, e lá acharás esse gérmen funesto; lança-o fora de ti, que é o preceito do Eterno Mestre.(...)” (1997, p. 364); estes conselhos, às vezes, são excessivos, chegando a sugerir que as impropriedades de Estácio no amor são uma espécie de fatalismo, herdado de seu pai.

O Dr. Camargo é o antagonista da narrativa, personagem indispensável no bom romance. Representa a hipocrisia social da época e o interesse pessoal. Helen Caldwell observa no personagem uma característica de autêntico incesto. Para ela, a vida de Camargo é sua bela filha, pela qual nutre um amor desnatural (Caldwell; 1970, p. 59). Acredito que Camargo vê em Eugênia sua própria imagem, retratando o mito de Narciso e, por isso, luta por um futuro promissor para a filha.

Assim como o Conselheiro Vale, que não era ligado a nenhum dos dois partidos, mas conservava em ambos amizades, e como Estácio, que só se “meteria na política se pudesse officiar;” (1997, p. 304), o Dr. Camargo também vê a política com oportunismo ou aborrecimento, sem dimensionar a importância pública do momento em que estão vivendo. Ao questionar Estácio sobre qual partido havia escolhido, aconselha:

“Mas a verdade é que não escolheu ainda entre os dous partidos; não tem opiniões feitas. Que importa? Grande número de jovens políticos seguem, não uma opinião examinada, ponderada e escolhida, mas a do círculo de suas afeições, a que os pais ou amigos imediatos honraram e defenderam, a que as circunstâncias lhe impõem.” (1997, p. 302)

Dessa forma, Machado deixa que as ações das personagens as dissimulem, para que o leitor reflita a respeito dos problemas decorrentes da evolução social e política do país durante o Segundo Reinado.

D. Úrsula inicialmente rejeita a presença de Helena na casa da família Vale, por ser “eminente severa a respeito de costumes” (1997, p. 278). Aos poucos,

entretanto, a moça vai conquistando o coração desta senhora, ao mostrar-se solícita e carinhosa quando ela adoecer.

Ao contrário das viúvas machadianas, como Lívía (*Ressurreição*), Valéria (*Iaiá Garcia*) e a baronesa (*A Mão e a Luva*) que obtiveram poder após o casamento e puderam exercê-lo após a morte do marido, a tia de Estácio, por ser solteira, não detém o poder de decisão na casa. Ela é informada dos acontecimentos, iniciativas e decisões, mas não é chamada a dar opiniões.

Eugênia vive à sombra de seu pai, Camargo. É ele quem a direciona na sociedade; ela contribui com a parte física. É o oposto de Helena: superficial, caprichosa e mimada, preocupa-se apenas com as futilidades que o meio social exige. No capítulo V, Estácio desabafa:

“ – Eugênia, disse Estácio, quer saber a verdadeira razão do mau sucesso de suas afeições? É deixar-se levar mais pelas aparências que pela realidade; é porque dá menos apreço às qualidades sólidas do coração do que às frívolas exterioridades da vida. Suas amigas são das que duram a roda de uma valsa, ou quando muito, a moda de um chapéu; podem satisfazer o capricho de um dia, mas são estéreis para as necessidades do coração.” (1997, p. 290)

Helena é a personagem feminina mais laboriosa, mais culta, mais prendada das estudadas. Lia, desenhava com arte, escrevia cartas, assumiu a casa quando D. Úrsula adoeceu, enfim, “praticava de livros ou de alfinetes, (...). Era pianista distinta, sabia desenho, falava correntemente a língua francesa, um pouco a inglesa e a italiana. Entendia de costura e bordados e toda a sorte de trabalhos feminis. Conversava com graça e lia admiravelmente” (1997, p. 286).

Tais qualidades contribuem para que ela seja aceita na família Vale, capaz de captar a confiança e a afeição do irmão e da tia. Ela se submete a uma espécie de luta na qual deve agradar e dar provas de mérito até ser reconhecida de forma digna e de bom grado. Dessa forma, a ascensão social deveria decorrer do afeto familiar e não por meio do testamento. Daí conclui-se que ela não possui, como Guiomar, o gosto por bens materiais. Age sempre sem hipocrisia e dissimulação. Dotada de uma superioridade de espírito e de amor próprio, “prefere a miséria à vergonha”.

Como mulher, é desprovida da malícia com que Machado caracterizaria a maioria das personagens da segunda fase de seu romance. Ela representa a inocência punida. Possui beleza, inteligência, sensibilidade e a dignidade de não almejar a herança que não lhe pertence.

Nos romances machadianos, há uma identificação da mulher com a vida doméstica e do homem com a vida pública. As mulheres aparecem como irmãs, mães, esposas, que possuem vida ociosa ou dedicam-se às atividades domésticas, enquanto os homens, na maioria das vezes, inativos em sua formação profissional, possuem diploma de médico ou advogado. Com exceção de Dona Fernanda (*Quincas Borba*), que se dedica a uma campanha filantrópica a favor da epidemia em Alagoas e de Sofia, que faz parte dessa comissão, a mulher aparece ausente das áreas de atividades de exclusividade masculina. Helena vê a profissão relacionada ao homem e não se questiona sobre isso. Em um trecho do livro, Estácio comenta com Helena:

“- Você devia ter nascido...

- Homem?

- Homem e advogado. Sabe defender com habilidade as causas mais melindrosas. (...). (1997, p. 297).

A passagem dela pela casa do Conselheiro apenas ocorre como obediência ao pai e para garantir a tranquilidade dele. É o martírio ao qual está condenada: não revela a verdade nem mesmo quando percebe amar Estácio e ter a certeza da reciprocidade desse amor. É fraca, por não aceitar as regras do jogo, sensível e escrupulosa – uma heroína trágica, de características românticas. Ana Maria de Almeida, em uma edição do romance, comenta:

“Helena nega-se à vida, nega-se a fazer concessões, e sua morte não significa apenas um sacrifício romântico, mas – e principalmente – a agressão rancorosa que o autor faz à sociedade que repele os marginalizados, às imposições de suas leis e preconceitos absurdos” (Almeida; 2002, p. 8)

Assim, prefere entregar-se à morte, que aparece de forma conveniente, do que revelar sua verdadeira origem e perder a estima daqueles a quem considera mais do que a si mesma. Dessa forma, soluciona o problema do amor impossível por Estácio, espelhando uma crítica do autor à sociedade que favorece os ricos.

Escrito em 1877 - marcando a passagem do autor para a maturidade das obras realistas, realizadas a partir das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – Iaiá Garcia abandona o enredo romanescos de *Helena* e a atenuação do enredo de análise moral de *A Mão e a Luva*. Nele já aparecem, apesar de ainda não desenvolvidas, algumas características da fase madura de Machado (Teixeira; 1988, p. 48), tais como: pessimismo, desencanto e melancolia em relação à felicidade; revelação de traços psicológicos das personagens (ciúme, desejo, inveja, ambição, frustração);

ironia na descrição moral das pessoas; exploração da ambigüidade dos caracteres; adoção do estilo conceituoso e de reflexão.

Iaiá Garcia possui uma narrativa totalmente oitocentista com alguns indícios de modernidade, nem sempre claros, pelo enredo por vezes melodramático e pelas personagens, concebidas segundo o idealismo romântico. É uma obra escrita toda para dentro: não é à toa que aparece no capítulo XV, a expressão *monólogo interior*. Segundo Ivan Teixeira (Teixeira; 1988, p. 49), este termo é usado pela crítica para denominar um procedimento típico da narrativa contemporânea, que consiste na exploração do universo psíquico das personagens.

Machado ocupa uma posição, neste romance, que aproxima o paternalismo literário daquele que se pratica efetivamente, diferente dos livros anteriores, o que permite uma circulação melhor entre os espaços da ficção e da realidade. Aqui, “desde as primeiras páginas o leitor percebe a realidade mais abundante, menos esquemática, e ainda assim melhor unificada” (Schwarz; 2000, p. 152).

A Guerra do Paraguai (1865-1870) aparece como pano de fundo à ação do livro. Jorge participa dela a partir de 1866, quando já se dera o desastre de Curupaiti. Embarca como capitão de voluntários e regressa, quatro anos depois, como tenente-coronel. Por meio de breves referências, o leitor tem uma vaga idéia do conflito. Não há nenhuma passagem descritiva, didática ou interpretativa da guerra.

Valéria Gomes alega razões patrióticas, mas fica claro que ela manda o filho à guerra para afastá-lo de Estela; “o patriotismo quando aparece é logo desmentido, e a motivação que domina é condizente com o clima privado e paternalista do livro” (Schwarz; 2000, p. 155).

O tempo afeta a emoção das personagens, com exceção de Estela, cujos sentimentos permanecem iguais, sempre controlados. O autor emprega as pausas descritivas, especialmente as que informam ao leitor sobre as reflexões das personagens, a fim de paralisar este tempo. Dessa forma, ele aparece como um modo excelente de sondar as pessoas interiormente. Recolhida aos seus aposentos, Iaiá pondera suas aflições: “- Que estou eu fazendo? Disse ela apertando a cabeça entre os punhos. Abriu a veneziana da janela e interrogou o céu. O céu não lhe respondeu nada; esse imenso taciturno tem olhos para ver, mas não tem ouvidos para ouvir”. (1997, p. 473).

O diálogo aparece, na maioria das vezes, livre do enfeite estilístico, típico de literatura realista; é seco, sem emoção e sem vocábulos superficiais. No segundo

capítulo, Valéria ao conversar com Luís Garcia, sente-se muito emocional sobre o assunto do filho e de seu futuro, mas o texto não revela nenhum exagero:

“- Falou a meu filho?

- Falei.

- Achou-o disposto?

- Não digo que não.

- Mas de má vontade?

- Não digo que sim.” (1997, p. 405)

Estes rodeios vagos de Luís Garcia não constituem mistérios; são próprios de sua personalidade indecisa. Comenta Roberto Schwarz a respeito: “Assim, Luís Garcia é interessante quando está na defensiva, quando não aceita, nem recusa, mas se esquivava, (...) é um cavalheiro obsequioso, mas não obrigado, que trata Valéria de igual para igual, (...)” (cf. Schwarz; 2000, p. 176).

De modo geral, a linguagem é madura e diferente da romântica. Há algumas imagens que merecem destaque por serem baseadas na concretização do abstrato, processo que pertenceria, mais tarde, ao Impressionismo: “a alma caiu de bruços”; “familiaridade enluvada”; “o estilete que eles (os olhos) escondiam desdobrou a ponta aguda e fina”. Ao lado dessas inovações estilísticas, há a conservação dos clichês tradicionais, como a adjetivação ternária: “mulher feliz, serena e dedicada”.

Quanto às personagens, vale mencionar as palavras de Lúcia Miguel Pereira: “(...), em Iaiá Garcia ainda há uma ética – a ética do Romantismo. Há personagens nobres e personagens vilãs. Há um certo simbolismo de tipos: Iaiá é a ingênua; Estela, a orgulhosa; Luís Garcia, o cético; Jorge, o volúvel; Procópio Dias, o libertino”. (Pereira; 1982, p. 352)

Iaiá age com obstinação e audácia. Não se encontram nela as atitudes refletidas, plácidas e discretas de Estela. Seu comportamento é petulante e juvenil em suas reações exteriores e superficiais. Manipula a vida de Jorge, Estela e Procópio Dias como se fossem peças de um jogo de xadrez, mas, ingenuamente, não se lembra de resguardar-se, acabando machucada e apaixonada. Realiza seu projeto de casamento com Jorge, com o objetivo de afastá-lo de Estela, para preservar a dignidade de sua família.

Mostra-se tão dependente de Estela, a tal ponto dela casar-se com o pai de Iaiá por causa da filha. No capítulo VI, a moça pergunta à futura madrastra:

“- Mas gosta muito de mim?

- Muito, repetiu Estela prolongando a primeira sílaba.

- Por que não vem morar comigo?”. (1997, p. 428)

Valéria não quer que sua paz doméstica seja perturbada e calcula o casamento do filho como negócio racional. Como é a detentora do poder de decisão na casa por ser viúva, Jorge nada contraria a respeito das atitudes da mãe. Visando proteger a classe social a qual a família pertence, é ela quem determina muitas ações no decorrer da obra.

Jorge vai para a guerra impulsionado pela mãe, destaca-se por atos corajosos e volta com uma medalha de honra ao mérito. Este mesmo Jorge mostra, no segundo capítulo, que não é passivo: beija a face de Estela, quase na presença de sua mãe. Este beijo constitui o início do drama da narrativa. Seus sentimentos apresentam-se volúveis e sem nutrir nenhuma esperança para o amor que sempre lhe foi negado, deixa-se levar pelos desejos que Iaiá tem para conquistá-lo como marido.

Luís Garcia representa a indiferença em relação aos dramas e as complicações da sociedade da qual faz parte, mas da qual consegue escapar, dentro do tipo de vida que escolhe seguir – solitária. É metódico, trabalhador, indeciso, inofensivo e não retribui afeições.

Estela é a singular perdedora da narrativa: a bela, desejável e nobre estrela decide derrotar a si mesma, por puro orgulho natural e pessoal, rejeitando e escondendo-se do amor de Jorge. É uma criatura marcada pelo trauma de possuir um pai que vive de favores e concessões de uma família rica – a de Jorge.

A renúncia a este amor é com o intuito de manter-se em uma posição digna dentro da classe social a qual pertence. Não suporta a distância social que separa os dois. Suas atitudes são racionais, e ela não se deixa levar ao arbítrio do amor (Xavier; 1962, p. 71). Aceita com naturalidade os favores que lhe são necessários para viver e faz o possível para merecê-los. A sua dignidade se constrói como resposta à arbitrariedade de sua protetora e, especialmente, ao caráter pessoal e degradante da subordinação. Cumpre os deveres sociais condenando-se ao martírio: não conta ao marido sobre seu amor antigo e recíproco por Jorge.

No século XIX, a mulher agregada era “adotada” pela família, mas não tinha permissão para casar-se nela, não podendo apaixonar-se pelo herdeiro. Ela era incapaz de agir de acordo com sua vontade, pois toda e qualquer declaração de sentimentos verdadeiros seria interpretada como ambição e interesse.

Ela desempenha papel principal na narrativa: possui substância humana e é devido a ela que o romance tem sua razão principal de ser. Em seu silêncio, é dominante, e são sua força e presença de espírito que resolvem a relação de Iaiá e Jorge.

Abandona a esfera familiar pela do trabalho – aspecto interessante da apropriação do sentimento de igualdade no contexto paternalista -, como forma de ficar a salvo da proteção e de não igualar-se a Jorge. Seu desejo inconsciente, o qual a impedia de amar, era libertar-se daqueles que lhe oprimiam o passado. Realiza-o quando Luís Garcia morre, tornando-se independente emocional e financeiramente.

Dessa forma, percebe-se que o obséquio, a condescendência e a afabilidade dos ricos são humilhações a que Estela escapa, mostrando o anti-romantismo de conotação igualitária e a imobilidade: cada um deve ficar em seu lugar e conhecer sua condição.

Por meio do estudo dessas personagens femininas, pode-se perceber o registro detalhado na obra machadiana da posição social da mulher no Rio de Janeiro do século XIX, bem como as marcas do Machado da segunda fase na construção dos romances da primeira e vice-versa.

É possível, por exemplo, estabelecer uma comparação entre *Ressurreição* e *Dom Casmurro*, a obra considerada mais polêmica da segunda fase. Félix, por ciúme e apenas perante si mesmo, incrimina Lívia. Mas o narrador, em terceira pessoa, dotado de onisciência e imparcialidade, funciona como árbitro e esclarece que as incriminações de Félix não passam de dúvidas infundadas. Em *Dom Casmurro*, escrito 27 anos depois, Bentinho também incrimina a mulher que ama e escreve um livro para acusá-la publicamente. Diferentemente de *Ressurreição*, não há uma terceira pessoa que redima as dúvidas e desfaça o enigma.

Nos romances de Machado, é revelada claramente a existência de dois mundos distintos entre si, porque são orientados segundo normas e códigos diferentes para um e outro, homem e mulher. Para a mulher, o simples fato de conversar com um homem no jardim podia comprometer sua reputação: “Mas, menina, isso não é bonito. Que diriam se os vissem?...”, pergunta a baronesa à Guiomar em *A Mão e a Luva*; “Eu não diria nada, porque conheço o que você vale e sei a discricção que Deus lhe deu. – Mas as aparências...”. Também para Helena não era bom sair sozinha a cavalo, pois poderia ser vítima de “um ato de desatenção”. Ir à

casa de um homem solteiro desacompanhada era uma afronta. Basta lembrar o espanto de Félix com a visita de Lívia.

Já que o casamento é visto como aspiração máxima para a mulher, é compreensível que Machado tenha estabelecido uma relação de conflito das personagens com o envolvimento amoroso e o casamento. Aliás, um conflito ameno, pois o autor, de visão masculina, não permite que as figuras femininas transgridam abertamente os limites impostos pela sociedade. Elas são importantes e mais complexas do que os homens, possuem certa autonomia, mas agem em função do que é masculino.

É interessante notar, nesse universo moral, como estava inserido o adultério na sociedade. Os críticos do escritor ocupam-se com o tema a partir de *Brás Cubas*, sendo que esta não foi a primeira vez que o romancista abordara o assunto em seus livros. Em *Ressurreição*, Doutor Batista tem relações amorosas fora de seu casamento. Em *Helena*, ao mentir que Helena, filha de sua concubina, é também sua filha natural, o Conselheiro admite, ainda que postumamente, uma vida sexual extraconjugal. A sociedade não vê escândalo nisso, e a família, depois de um ligeiro mal-estar inicial, atende seu pedido.

Segundo Ingrid Stein (1984, p. 112), na literatura européia do final do século XIX, encontra-se com frequência um tipo de figura feminina caracterizado exteriormente pela suavidade, beleza, alvura, quase transparente. Trata-se de um ser frágil, melancólico, necessitado de repouso e com a força de vontade um tanto paralisada. Também nos romances machadianos, há a representação dessas características por meio de duas personagens: Raquel, de *Ressurreição* e Flora, de *Esau e Jacó*.

A primeira aparição de Flora dá-se no capítulo XXXI de *Esau e Jacó*, de 1904. Neste, ela é comparada pelo narrador a “um vaso quebradiço”, a uma “flor de uma só manhã”, e descrita como uma moça “retraída e modesta”, habituada a “se meter” consigo mesma (1997, pp. 120-121). A impressão inicial de jovem frágil e doentia se acentuará com o desenrolar da narrativa. Ela frequenta a casa de Natividade e se apaixona por seus filhos gêmeos, como também ambos por ela. Eles decidem deixar para Flora a escolha – sendo que ela não é capaz, já que diz amar os dois com a mesma intensidade. Procurando agradar e corresponder aos rapazes, se vê atormentada por tal divisão e incapaz de decidir. Aos poucos, é acometida por uma espécie de alucinação, confunde a voz dos gêmeos e faz deles uma única pessoa.

Essas visões diminuem com o tempo, esteja ela dormindo ou acordada, e Flora já não sorri delas, começa a se amedrontar. Ela é um tipo especial e seu nome alude ao mundo das plantas e evoca a natureza. Sua morte é narrada sem que se forneçam informações que pudessem transmitir sensações menos agradáveis; não se fala em dor, suor ou sangue. Flora, assim, se esvai. É uma figura altamente idealizada, que representa a beleza, a delicadeza e a bondade. Diferente é a situação dos irmãos: ambos têm condições de enfrentar as exigências da vida e sobrevivem.

Raquel, de *Ressurreição*, é outra representação da figura frágil, mostrando que no primeiro já medra o segundo Machado. Ela é uma “criança de dezessete anos, figura delgada, rosto angélico, formas graciosas, toda languidez e eflúvios. Era uma dessas mulheres que fazem o mesmo efeito que um vaso de porcelana fina: toca-se-lhes com medo de as quebrar.” (1997, p. 152)

Também ela sofre por amor, pois é apaixonada por Félix; e também ela adoece em consequência desse sentimento. Não tem medo de morrer. É precursora daquilo que Flora viria a ser. Entre as duas, há a diferença fundamental da maneira como se defrontam com a doença, produto da situação conflitante em que se encontram: Raquel, ao contrário de Flora, não sucumbe, mas se restabelece e encontra uma maneira de se acomodar à vida. Ela, no final do romance, casa com Meneses.

As características de ambas adquirem maior clareza se comparadas as de uma Estela, uma Iaiá Garcia, Capitu ou Guiomar – quando ainda jovens, na faixa de idade de Flora e Raquel. Aquelas são dotadas de energia, força de vontade e concretização de seus planos, levando em consideração as limitações da época. Todas têm crises e desmaios, mas encontram energia para enfrentar e superar as situações que os provocam.

Com essas personagens, Machado quis, de forma diplomática, despertar um questionamento nos leitores: era correto o tratamento dado às mulheres pela sociedade? Por meio de seus romances, o “bruxo do Cosme Velho” apontou falhas nas relações de gênero e nas relações de classe.

Mesmo que não se possa afirmar que o narrador e o autor sejam a mesma pessoa, é pouco provável que o narrador (em terceira pessoa) dos romances estudados seja feminino, pois, tratando-se de Machado de Assis, tal opção não apareceria sem justificativa e sem refletir de alguma forma nas narrativas.

Uma das razões da insistência nesses narradores masculinos assenta na artimanha de Machado em ficcionalizar o silêncio feminino, conduzindo o leitor a defrontar-se com o problema. O que parece central vai sendo deslocado para a “periferia” da ditadura dos gêneros. O gênero masculino, que é considerado padrão em nossa cultura, vai sendo substituído pelo feminino, numa inteligente crítica às normas determinantes.

Essas personagens foram elaboradas de tal forma a poderem confundir o leitor, por serem simultaneamente ambiciosas e fortes, amadas e odiadas, fracas e decididas; passando a ser encaradas como uma das mais complexas e ambíguas caracterizações femininas da Literatura Brasileira.

Outra preocupação do autor é a de explicar o estrago causado pela conduta arbitrária e caprichosa de algum proprietário, levando seus dependentes a viverem em pânico, à mercê dos repentes de uma viúva rica ou do filho querido dela. Se as pessoas de maior poder aquisitivo tratassem os pobres de modo menos bárbaro, haveria uma outra sociedade, mais justa e civilizada.

Lívia, Guiomar, Helena e Estela. O estudo dessas personagens femininas levou-me a repensar o tratamento dado às mulheres tanto na literatura quanto na sociedade. Enquanto a estereotipada estrutura binária vela pelo distanciamento homem/mulher, o imaginário machadiano tende a intercambiar o “lugar do homem” e o “lugar da mulher”, numa tentativa de educar sem ofender, de mostrar à sociedade que essa distância entre gêneros ou classes deveria deixar de existir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 2002.

ALMEIDA, Ana Maria de. “Um jogo dissimulado”, prefácio de *Helena*. São Paulo: Ática, 2002.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. “A Mão e a Luva”, in *Obra Completa* (ed. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.

_____. “Helena”, in *Obra Completa* (ed. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.

_____. “Iaiá Garcia”, in *Obra Completa* (ed. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.

- _____. “Ressurreição”, in *Obra Completa* (ed. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.
- BAGBY Jr., Alberto Ian. *Machado de Assis e seus primeiros romances*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993.
- BOSI, Alfredo et alii. *Machado de Assis. Antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1982.
- _____. *Machado de Assis. O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- BURTON, Richard (trad. David Jardim Jr.). *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2001.
- CALDWELL, Helen. *Machado de Assis. The Brazilian Master and his Novels*. Los Angeles, Londres: Univ. Califórnia P. Berkeley, 1970.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, volume único, 2000.
- CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- DEL PRIORE, Mary. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2000.
- DIMAS, Antônio. “Natureza 1X Destino 0”, prefácio de *Ressurreição*. São Paulo: Ática, 1998.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988.
- FOSTER, Edward M. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Editora Globo, 1998.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis. Impostura e Realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GUIDIN, Márcia Lígia. *Armário de Vidro. Velhice em Machado de Assis*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- LAFETÁ, João Luís. “Simulação e personalidade”, prefácio de *Iaiá Garcia*. São Paulo: Ática, 1977.
- LEITE, Christina Larroudé de Paula. *Mulheres. Muito além do teto de vidro*. São Paulo: Atlas, 1994.
- LEITE, Miriam Moreira (org.). *A Condição Feminina no Rio de Janeiro. Século XIX: antologia de textos de viajantes estrangeiros*. São Paulo: Edusp, 1993.
- MASSA, Jean-Michel. *A Juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

- MONTEIRO, Valéria Jacó. *Dom Casmurro: Escritura e Discurso*. São Paulo: CESPUC, 1997.
- MUÑOZ-VARGAS, Monica e SAFFIOTI, Heleieth I.B. (org.). *Mulher Brasileira é Assim*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1994.
- PACHECO, Armando Correia. *Machado de Assis, Romancista*. Washington: União Pan-Americana, s/d.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1988.
- PIETRANI, Anélia M. *O Enigma Mulher no Universo Masculino Machadiano*. Niterói: Eduff, 2000.
- RIBEIRO, Luis Felipe. *Mulheres de Papel. Um estudo imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1996.
- RIEDEL, Dirce C. *Metáfora, o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.
- SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. New York: Oxford University Press, 1988.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5ª. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- _____. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo. Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- STEIN, Ingrid. *Figuras Femininas em Machado de Assis*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1984.
- TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Ática, 2002.
- TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- TRIGO, Luciano. *O Viajante Imóvel. Machado de Assis e o Rio de Janeiro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ZAGURY, Eliane. “Amor e casamento no folhetim machadiano”, prefácio de *A Mão e a Luva*. São Paulo: Ática, 2002.
- WANDERLEY, Márcia C. *A Voz Embargada. Imagem da Mulher em Romances Ingleses e Brasileiros do Século XIX*. São Paulo: Edusp, 1996.