

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

PATRICIA APARECIDA DE AZEVEDO

**O BELO E O GROTESCO EM PERSONAGENS FEMININAS DE
*MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS***

São Paulo

2006

PATRICIA APARECIDA DE AZEVEDO

**O BELO E O GROTESCO EM PERSONAGENS FEMININAS DE
*MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS***

**Dissertação apresentada à Banca Examinadora da
Universidade Presbiteriana Mackenzie como exigência
parcial para obtenção do título de Mestre em Letras**

Orientadora: Prof^a Dr^a Marlise Vaz Bridi

São Paulo

2006

BANCA EXAMINADORA

A Teresa Soares Azevedo (in memoriam), minha mãe, por ter me ensinado que, pela aquisição do conhecimento, somos capazes de ir muito além do nosso imaginário.

AGRADECIMENTOS

À minha professora orientadora Dra. Marlise Vaz Bridi, pelo incentivo, pelo carinho e pelo apoio nos vários momentos de orientação para a realização da dissertação, fazendo-me repensar e prosseguir nesta longa caminhada.

Ao Luiz Antonio Pavanelli Fernandes, companheiro nos momentos mais difíceis, sempre me incentivando e apoiando.

Ao Fábio e à Márcia, pelo companheirismo, apesar da distância.

À Beatriz, pela atenção e pelo carinho dado a mim.

Aos professores do curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Mackenzie, que contribuíram com seus ensinamentos e incentivo para a realização deste trabalho.

Ao Mackpesquisa, pelo apoio financeiro, incentivo à pesquisa e auxílio na realização deste trabalho.

A CENP, em especial ao Programa Bolsa Mestrado, que me auxiliou financeiramente nos estudos do mestrado.

“O interesse, o amor-próprio, a vaidade, a móvel armação da persona social com a sua solerte hipocrisia e a correlata quebra de normas ditas civilizadas quando se está “por cima” – tudo conflui para estadear a presença do egoísmo universal no qual se fundem instinto e cálculo, primeira e segunda natureza desejosas ambas de prazer e status, avessas ambas à dor e a qualquer abatimento social. Nada, porém, impedirá que a corrente da vida individual deságüe na morte e no nada: o “legado da miséria” é o de toda gente, não excluído os cavalheiros ricos e ociosos como Brás Cubas.” (Alfredo Bosi)

“A psicologia das personagens adquire enorme importância aos nossos olhos, exatamente porque é a psicologia de classes sociais inteiras, ou pelo menos de certas camadas sociais; e sendo assim, podemos verificar que os processos que se desenvolvem na alma de diferentes personagens são o reflexo conseqüente do movimento histórico a que pertencem.” (Plekhanov)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo apresentar uma análise interpretativa das personagens femininas que compõem o universo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, sob as perspectivas teóricas das personagens e das imagens grotescas, com enfoque no par de personagens Virgília e Eugênia, estabelecendo um paradigma com as demais personagens femininas presentes neste romance. Para tecer a diversidade utilizada por Machado de Assis na constituição dessas personagens femininas, apresentamos, no capítulo teórico, os subsídios referentes não só à construção da personagem, como também ao grotesco. Na construção das personagens e do grotesco na literatura, utilizamos as teorias apresentadas por Foster, Bakhtin, Rosenfeld, Antonio Cândido e Kayser, entre outros escritores. Partimos do pressuposto de que as personagens femininas machadianas têm forte personalidade. Algumas delas estão sempre no comando da situação em que vivem; outras, embora com menor expressividade, também deixam suas marcas significativas por onde passam. As personagens femininas Virgília e Eugênia, bem como as outras por nós analisadas, presentes no romance, nem sequer são as protagonistas da história, mas são tão marcantes que sobressaem mais do que o próprio Brás Cubas, pela maneira como se comportam, pela posição que ocupam na sociedade e pelo poder das decisões que tomam perante as circunstâncias que a vida lhes impõe. A análise das personagens femininas mostra que Machado é o primeiro autor a inovar na constituição dessas mulheres, principalmente em termos de autonomia. Por isso o romance em pauta, mesmo tendo sido escrito nos fins do século XIX, a cada leitura surpreende seu leitor de maneira apaixonante.

Palavras-chave: personagem feminina, grotesco, comportamento, poder de decisão.

ABSTRACT

This dissertation aims at presenting an interpretative analysis of female characters in *Memórias póstumas de Brás Cubas*, by Machado de Assis, by examining the theoretical perspectives of those characters and of the grotesque images – especially focusing Virgília and Eugênia – establishing a paradigm with the remaining female characters in the novel. In order to weave Machado de Assis' diversity while composing these characters, we present the subsidies pertaining not only to character composition, but also to the grotesque *per se*. This can be found in the first chapter of this dissertation. To discuss the grotesque and the characters in literature, we used theories such as those presented by Foster, Bakhtin, Rosenfeld, Antonio Candido and Kayser, among other authors. Our assumption is that the female characters in Machado de Assis are strong-minded. Some are always in the command of the situations that they live; others, though presenting less self-expression, also make a stand wherever they go. Virgília and Eugênia, the female characters studied here, as well as others in Machado de Assis's work and here analyzed are not the main characters in the plot, but to such extent are they strongly portrayed in the novel, that they stand out even more than Brás Cubas himself. This occurs due to their behavior, their social position and the extent of the decision they make under the conditions they are forced to face. The analysis carried out here shows that Machado is the first author to innovate in the composition of female characters, especially in terms of autonomy provision. For this reason, though written in the late nineteenth century, the novel investigated passionately surprises its reader at every new perusal.

Keywords: female character, grotesque, behavior, power of decision.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - O destino das mulheres que fizeram parte da vida de Brás Cubas55

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	11
2. AS PERSONAGENS E O GROTESCO: UM BREVE ENSAIO SOBRE AS TEORIAS	19
3. O BELO E O GROTESCO: UM ENSAIO DE DUAS FACES FEMININAS EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS.....	38
3.1 Eugênia: a verdadeira flor do pântano	40
3.2 Virgília: uma personagem, duas faces distintas	51
4. A PRESENÇA FEMININA NA VIDA DE BRÁS CUBAS: OUTRAS MULHERES QUE INSTIGAM O PENSAMENTO DOS LEITORES.....	69
4.1 Marcela, linda Marcela	69
4.2 D. Plácida: a personagem chamada num momento de simpatia	81
4.3 Eulália: a flor do pântano.....	88
4.4 Sabina: o retrato fiel da mulher que vivia na Corte do século XIX	94
4.5 Leocádia: o grotesco personificado em formas femininas	101
4.6 A mãe de Brás Cubas.....	104
4.7 D. Eusébia: foi assim que nasceu a “flor da moita”	107
5. CONCLUSÃO	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118

1. APRESENTAÇÃO

Quando a arte é conseqüente com ela mesma, leva de maneira bem mais segura cada coisa para seu fim.

Victor Hugo

As personagens femininas presentes na literatura em geral sempre foram objeto de estudos literários. Tanto que não são poucos os trabalhos que tratam não só da constituição das personagens como também dos espaços em que elas vivem, ou, ainda, os que abordam a maneira como elas influenciam o imaginário do leitor. Em muitos casos, o modo como elas se comportam e agem é que, de uma forma ou outra, acaba levando o leitor a apaixonar-se por elas ou simplesmente a sentir pena ou, ainda, a odiá-las, a ponto de querer matá-las como se fossem seres reais. São vários os exemplos de personagens femininas que, mesmo não sendo as protagonistas, não passaram despercebidas do leitor e que acabaram, por um ou outro motivo, sobressaindo na história.

Por representarem a realidade e portarem tantas características humanas, essas personagens femininas exercem um enorme fascínio naqueles que entram em contato com seu universo, pois o autor, quando as constrói, as elabora de tal forma que elas acabam por se tornarem porta-vozes do que, muitas vezes, gostaríamos de fazer e não conseguimos ou não podemos realizar, pelo simples fato de vivermos a realidade em um mundo cheio de preconceitos, principalmente em relação às mulheres.

Quem nunca se identificou com alguma personagem feminina de um romance ou não teve vontade de entrar na história para defender alguma outra personagem

da maldade alheia? Quem nunca tomou as dores da personagem rejeitada pela sociedade ou pelo pretendente ou apenas torceu muito para que tudo acabasse bem?

São essas indagações que pretendemos responder neste trabalho. Para isso, selecionamos, entre as várias personagens femininas dos romances brasileiros, aquelas presentes na obra de Machado de Assis, mais precisamente no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, escrito no século XIX, sob a ótica das relações do narrador com as demais personagens que participam da narrativa que reflete o contexto social da época.

Para desvendar os segredos das personagens que fizeram parte da vida de Brás Cubas, narrador-personagem do romance em pauta, partimos da premissa de que algumas personagens femininas deixam marcas profundas na vida de outras personagens e, muitas vezes, elas nem sequer são as protagonistas da história. Além dessas mulheres, cabe lembrar algumas que povoaram outros romances de Machado de Assis. Mulheres como Livia (*Ressurreição*), D. Úrsula (*Helena*), Eugênia (*Memórias póstumas de Brás Cubas*), D. Cláudia (*Esaú e Jacó*), entre outras, ganham destaque especial não pela posição que ocupam na sociedade da época, mas pela maneira como conduzem, influenciam e participam da vida das outras personagens, em especial das protagonistas masculinas.

Diante desse fato, quando observamos as outras personagens femininas dessa grandeza, construídas na literatura brasileira segundo a estética romântica, vemos que elas apresentam semelhante constituição às aquelas construídas por Machado de Assis. Porém Machado lança um olhar diferente sobre elas, moldando-

as com características peculiares e permitindo-lhes que ganhem vida própria, influenciando, assim, as vidas das outras personagens que as cercam. Além disso, não poderíamos deixar de mencionar que essas personagens femininas criadas por Machado são capazes de subverter os valores sociais do século XIX, época em que se passam as histórias narradas em seus romances. Na verdade,

Machado inclinou-se, discreta e firmemente, para as vertentes literárias não-sublimadoras da representação da mulher, que no Brasil já se haviam ensaiado em uma ou outra ousadia de Álvares de Azevedo e no Alencar de *Lucíola* e *Senhora*. Discretamente, mas vendo sempre no impulso egótico e no prazer lúdico de vencer as molas de mais uma personagem feminina. (Bosi, 2003, p. 22, grifos do autor).

Principalmente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, encontramos personagens femininas que não são caracterizadas da mesma maneira como as de Alencar, fundamentalmente quando o assunto em pauta é o comportamento perante a sociedade da época. Um exemplo é a personagem Virgília, que se casa com Lobo Neves não pensando em vingança por ter sido trocada por um dote maior, como Aurélia Camargo (*Senhora*), mas simplesmente para alcançar uma posição de destaque na sociedade.

Além disso, cabe acrescentar que as personagens femininas criadas por Machado de Assis em seus romances da fase inicial diferem das personagens que povoam o romance que iremos analisar por ainda terem um ar de ingenuidade típico das personagens que povoam os romances do Romantismo e que se perde ao longo da narrativa. As mulheres de Machado dessa fase “ajustam-se à ordem estabelecida, de que não podem discordar do fundamental” (Schwarz, 2003, p. 89), refletem os valores sociais da época. Algumas, entretanto, mesmo nessa fase já começam a ter vida própria, como é o caso de Guiomar (*A mão e a luva*), que,

apesar de ter sido construída nos moldes da estética romântica, antecipa uma atitude que Virgília irá tomar em relação aos pretendentes à sua mão: escolhe aquele que lhe dará posição de destaque na sociedade.

A partir da segunda fase dos romances machadianos, algumas mulheres se sobressaem na narrativa e, por consequência, passam a conduzir suas vidas de acordo com o que mais lhes apraz. Eis aqui a apresentação do quesito que esta dissertação pretende investigar: através da análise do par de personagens femininas Virgília e Eugênia, demonstrar como elas influenciaram e conduziram não apenas suas vidas como também as das outras personagens que as circundavam, principalmente a de Brás Cubas, personagem protagonista do romance. Mulheres que, apesar de pertencerem a classes sociais distintas e possuírem caráter e beleza diferenciados, conseguiram deixar os leitores intrigados pela maneira como tomaram suas decisões diante das circunstâncias que a vida ou a sociedade lhes impôs.

Em contrapartida, outras personagens femininas que também aparecem nos romances da segunda fase conservam o caráter e a ingenuidade característicos dos primeiros romances do autor. Essas personagens não questionam sua condição social e aceitam “pacificamente” o que a vida lhes destina, como é o caso de D. Plácida (*Memórias póstumas de Brás Cubas*), Flora (*Esaú e Jacó*) e D. Carmo (*Memorial de Aires*).

Essa revolução no comportamento das mulheres do século XIX, que aparece presente também no comportamento das personagens machadianas, é fruto da realidade que se vivia no Brasil. Com a chegada da família real à Corte do Rio de Janeiro, as mulheres que viviam em nosso país naquela época entraram em contato

com um universo até então desconhecido. Estudos como o de Constância Lima Duarte¹ apontam que algumas delas passaram a lutar pelos mesmos direitos que privilegiavam os homens. Algumas de suas reivindicações consistiam em não ficar mais apenas em casa, dedicando-se à organização familiar e aos afazeres domésticos, ou, ainda, se responsabilizar pela educação ou o cuidado com os filhos sem o auxílio do marido.

Ao optarmos pela análise da questão da personagem feminina dentro do contexto social do século XIX, levamos em consideração não só a construção da figura feminina em sua constituição externa, mas também na constituição interna, já que “Machado de Assis desenvolve outros temas importantes relacionados ao amor e à família, tais como casamento por amor *versus* casamento por aliança política e econômica; o amor filial, maternal, paternal; e também o adultério” (D’Incao, 2004, p. 237).

No caso de Virgília, por exemplo, um desses temas refere-se à questão da escolha do pretendente que a desposará. Outro que cabe mencionar é a maneira como ela lida com a questão do adultério e que veremos com mais detalhes no capítulo de análise.

Entender o comportamento de Virgília em relação à questão do casamento e à condição da mulher na sociedade brasileira do século XIX, sob a ótica de Machado de Assis, é muito importante para o nosso trabalho, visto que algumas personagens machadianas se submetem aos valores sociais da época e acabam por não questionar a condição em que vivem, tornando-se um retrato fiel daquela realidade:

¹ *Feminismo e literatura no Brasil*. in: *Estudos Avançados* 17 (49), 2003.

O mundo familiar que ele apresenta nos romances da primeira fase traz relações entre padrinhos e afilhados, ou de agregados, como filhos adotivos ou irmãos de criação gerando ligações amorosas proibidas e romances reprovados. [...] É também nítida a divisão, na casa, entre os espaços de representação (salas, espaços de convivência) e o das emoções mais íntimas (a alcova), divisão que, nos romances, marca a separação entre o desejo e a possibilidade de sua manifestação e, especialmente, nas *obras da segunda fase*, delinea as personalidades fragmentadas, divididas entre as aparências e os sentimentos mais profundos. (D’Incao, 2004, p. 238, grifo nosso)

Outras, como poderemos observar, subvertem esses valores e acabam representando uma parcela pequena da sociedade que clama por “mudanças”.

Mais uma vez ressaltamos a figura de Virgília juntamente com a figura de Marcela. Ambas representam fielmente a questão da aparência mantida perante os olhares sociais e se revelam através de seus sentimentos. Agem de acordo com seus instintos, sem nenhum constrangimento ou remorso diante dos acontecimentos que cercam suas vidas.

Além das considerações feitas por D’Incao sobre as personagens femininas que fazem parte da obra de Machado de Assis, consideraremos dois pontos que julgamos fundamentais para a análise das personagens dentro do universo literário. O primeiro deles refere-se à construção da personagem dentro da literatura. O segundo trata da questão do grotesco, muito utilizada por Machado de Assis na composição das figuras femininas que compõem *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

No romance em questão, grotesco e constituição de personagens caminham juntos, não podem ser dissociados. No caso específico do grotesco, este não aparece apenas na constituição física, mas também na formação moral, nas atitudes e nos pensamentos das personagens, especialmente no par Virgília e Eugênia.

Cabe aqui ressaltar que algumas dessas características grotescas presentes na figura de Eugênia são marcantes no filme homônimo de André Klotzel, que será utilizado para ilustrar a análise.

É certo que as personagens femininas na obra de Machado de Assis têm sido objeto de estudo de inúmeros trabalhos, principalmente dissertações e teses, mas queremos melhor compreender a maneira como Machado de Assis elaborou suas personagens, melhor interpretar o “olhar machadiano”, ou, nas palavras de Bosi (2003),

(...) entender o olhar machadiano, o que é um modo existencial de lidar com a perspectiva, a visão do narrador, o ponto de vista ou, mais tecnicamente, com o foco narrativo.

Olhar tem a vantagem de ser móvel, o que não é o caso, por exemplo, de *ponto de vista*. O olhar é ora cognitivo e, no limite, definidor, ora é emotivo ou passional. O olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento. (p. 10, grifo do autor)

Ao escolher o par Virgília e Eugênia, queremos entender como figuras femininas tão opostas podem ser tão ricas em suas construções. Não apenas olharemos de um modo especial para Virgília e Eugênia, como também estenderemos esse olhar para as outras personagens femininas que povoam *Memórias póstumas de Brás Cubas*, bem como, a título de exemplificação e comparação, o desdobraremos a alguns outros romances do autor, sempre que isso se tornar importante para um melhor entendimento do universo feminino machadiano, principalmente no século XIX, período em que o Brasil passava por grandes transformações sociais e políticas.

Pano de fundo para os romances de Machado de Assis, por refletir as mudanças a que os brasileiros tiveram que se adaptar, esse cenário atinge o mundo

criado por ele para suas personagens, que passam por crises pessoais, lutam ou se acomodam à situação em que vivem, além de diversas mazelas, como a eugenia, a febre amarela, a cobiça, entre outras, questionadas pelo autor através das vozes de suas personagens, principalmente as femininas.

Essas personagens personificam as mazelas em seus comportamentos e, muitas vezes, os sentimentos vis que apavoram a consciência do ser humano, como na cena em que Brás Cubas é levado por um hipopótamo até a origem dos séculos e depara-se com uma figura feminina, levando-nos a indagar: se esses sentimentos vis pertencem a homens e mulheres, por que revelá-los apenas na forma da figura feminina? Por que caracterizar a personagem feminina de forma bela e grotesca, tanto do ponto de vista físico quanto psicológico?

As relações entre o belo e o grotesco em *Memórias póstumas de Brás Cubas*; as transformações sociais vivenciadas pelas personagens femininas; o poder que elas emanam sobre as atitudes do protagonista; a maneira como elas conduzem suas vidas e agem em favor de si próprias serão as questões tratadas nos capítulos de análise desta dissertação, após o capítulo em que será tratada a composição da identidade das personagens, a partir das bases teóricas que irão delinear os caminhos de nossa análise.

2. AS PERSONAGENS E O GROTESCO: UM BREVE ENSAIO SOBRE AS TEORIAS

A densidade da personagem vem precisamente da ênfase que o narrador dá à força de seus instintos e do seu querer, ou seja, à plena expressão da primeira natureza, metade do ser humano. E é no coração da escrita ficcional, no uso da imagem e da metáfora, que o escritor explora essa verdade de sangue e nervos, mola do enredo.

Alfredo Bosi

São as personagens femininas presentes nos romances de Machado de Assis que conduzem, na maioria das vezes, os fatos marcantes do enredo, dando um toque especial à vida das outras personagens. É muito grande a força que elas demonstram tanto diante das amarguras quanto dos momentos felizes, ou seja, das emoções que rodeiam o ser humano, assim como é significativo seu modo de sucumbir aos valores sociais da época e, muitas vezes, invertê-los.

Para que o comportamento dessas personagens femininas em *Memórias póstumas de Brás Cubas* seja melhor entendido, tomaremos como pressupostos teóricos a questão da personagem dentro da narrativa e a questão do grotesco, presente nitidamente neste romance de Machado de Assis.

Inicialmente, trataremos da personagem, questão que vem sendo abordada desde Aristóteles, já que é a partir de seus fundamentos que muitos teóricos constroem seus estudos acerca do assunto.

Foster (2005), por exemplo, inicia o estudo das personagens apresentando-nos a afinidade que existe entre o romancista e seu tema, o que lhe permite denominar as personagens de pessoas, pois, para ele, num primeiro momento, é

difícil diferenciá-las. Aponta também que, no estudo das personagens, a análise deve ser feita a partir do romance como um todo, e não apenas de um determinado aspecto:

Estamos preocupados com os personagens em sua relação com outros aspectos do romance: com o enredo, com a moral, com os demais personagens, com a atmosfera etc. Eles terão de se adaptar a outros requisitos do seu criador.

Resulta daí que não mais devemos esperar que eles coincidam com a vida diária, e sim apenas lhe tracem um paralelo. (op. cit.: 91)

Considerando que as personagens e os demais aspectos do romance estão imbricados, podemos dizer que o estudo delas não deve ser dissociado dos requisitos utilizados pelo autor para sua composição do romance, já que as personagens são representantes da realidade que circunda o autor da obra.

Um outro aspecto apresentado por Foster para a análise das personagens é a sua capacidade de surpreender o leitor, apresentando-se ora como *plana*, ora como *redonda*. O que as torna plana ou redonda é a maneira como evoluem na história. Para o autor, um personagem é redondo quando “é capaz de nos surpreender de maneira convincente. Se ele nunca nos surpreende, é plano” (p. 100).

Outro recurso apontado por Foster para a análise da personagem é o do “ponto de vista a partir do qual a história é contada”. Sua afirmação se baseia em outro teórico, Percy Lubbock, que, em seu livro *The craft of fiction*², examina vários pontos de vista de maneira “engenhosa e perspicaz”.

² LUBBOCK, Percy. *The craft of fiction*. 1921

Sobre o ponto de vista de Lubbock, escreve Foster:

O romancista, diz o autor, pode descrever os personagens a partir de fora, como um observador imparcial ou parcial, ou pode resumir a onisciência, descrevendo-os a partir de dentro; ou pode-se situar na posição de um deles, afetando não ter clareza sobre as motivações dos demais; ou pode escolher algumas possíveis atitudes intermediárias. (p. 100-101).

A partir dessas definições, Foster chega à conclusão de que as pessoas, digamos, personagens, não devem ser analisadas fora do contexto, ou seja, do enredo de que fazem parte.

Assim como Foster, Rosenfeld (1976) parte do pressuposto de que personagem, enredo e idéias são os três elementos básicos do romance e, portanto, não podem ser analisados em separado. Para este autor, a personagem é sempre um ser fictício, mesmo tendo sido concebida a partir de modelos reais de um ser vivo:

Essas considerações visam a mostrar que o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza.[...] (ROSENFELD, 1976, p. 58).

Apesar de ser moldada a partir de características humanas, a personagem difere do ser humano, segundo Rosenfeld, por ser constituída de maneira lógica. O escritor, ao concebê-la, estabelece desde o início uma linha de coerência para seus gestos, atitudes e comportamento.

O estudo das personagens é extremamente vasto, visto que elas podem ser analisadas sob diferentes aspectos: pela sua constituição externa e interna, pelo espaço que ocupam dentro da história, dentre outros.

Um desses aspectos que se faz importante ressaltar é a questão do caráter psicológico da personagem que, segundo Rosenfeld, surge com o romance moderno. É a partir dessa caracterização que o romance evoluiu tecnicamente, pois os autores passaram a se preocupar com a composição de seres íntegros e coerentes.

De acordo com Rosenfeld (1976), “na técnica de caracterização definiram-se, desde logo, duas famílias de personagens, que já no século XVIII Johnson chamava ‘personagens de costumes’ e ‘personagens de natureza’” (p. 61).

Entende-se por personagens de natureza aquelas que “são apresentadas, além dos traços superficiais, pelo seu modo íntimo de ser” (p. 62) e por personagens de costumes as que “são apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados” (p. 61).

Essa primeira explicação sobre a classificação das personagens se encontra na linguagem setecentista utilizada por Johnson. Mais tarde, o próprio Rosenfeld (1976) a traduziu para o século XX:

[...] pode-se dizer que o romancista “de costumes” vê o homem pelo seu comportamento em sociedade, pelo tecido de suas relações e pela visão normal que temos do próximo. Já o romancista de “natureza” o vê à luz da sua existência profunda, que não se patenteia à observação corrente, nem se explica pelo mecanismo das relações (p. 62).

Cada escritor concebe sua personagem com base nos acontecimentos a seu redor, o que, como podemos perceber, é um processo ilimitado.

Os recursos utilizados pelos escritores na concepção e construção das personagens são variados, e é a partir desta variação de tipos de personagens que cada teórico apresenta sua interpretação sobre a maneira como esses tipos foram concebidos.

Diante de tantas teorias, Rosenfeld oferece vários exemplos de como as personagens foram criadas e sobre como os detalhes utilizados para sua construção são de extrema importância para que as compreendamos, porque, muitas vezes, são eles que definem o estilo de vida de cada uma.

Vale ressaltar a fala de Rosenfeld sobre o teórico François Mauriac³:

É curioso observar que Mauriac admite a existência de personagens reproduzidas fielmente da realidade, seja mediante projeção do mundo íntimo do escritor, seja por transposição de modelos externos. No entanto declara que a sua maneira é outra, baseada na invenção.[...] (ROSENFELD, 1976, P. 69)

Em outras palavras, Mauriac observa que, apesar de reproduzir, em alguns casos, a realidade, as personagens sobressaem aos olhos do leitor pelos atributos inventados pelo autor para a sua composição, mesmo que o escritor tenha se espelhado em alguém que conheceu para dar-lhes algum atributo.

Outro fator importante para que entendamos o processo de criação da personagem pelo romancista é o modo como ela foi concebida. Partindo desta idéia,

³ MAURIAC, François. *Le romancier et ses personnages*. Paris: Éditions Corrêa, 1952.

Rosenfeld (1976) ilustra os vários tipos de personagens que aparecem nas obras literárias e fecha sua explanação tecendo alguns comentários sobre as que foram criadas por Machado de Assis:

Ao lado de tais tipos de personagens, cuja origem pode ser traçada mais ou menos na realidade, é preciso assinalar aquelas cujas raízes desaparecem de tal modo na personalidade fictícia resultante, que, ou não têm qualquer modelo consciente, ou os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio autor. Em tais casos, as personagens obedecem a uma certa concepção de homem, a um intuito simbólico, a um impulso indefinível, ou quaisquer outros estímulos de base, que o autor corporifica, de maneira a supormos uma espécie de arquétipo que, embora nutrido da experiência de vida e da observação, é mais interior do que exterior. Seria o caso das personagens de Machado de Assis (salvo, talvez as d'O *Memorial de Aires*), - em geral homens feridos pela realidade e encarando-a com desencanto [...] (p. 73).

Não só as personagens masculinas machadianas refletem a concepção do autor: também as vozes das personagens femininas traduzem, muitas vezes, a crítica de Machado de Assis sobre os valores sociais da época.

À medida que nos aprofundamos no estudo sobre as personagens, observamos que sua compreensão não é apenas objeto de interesse da literatura. Outras áreas do conhecimento, como a psicologia e a religião, dentre outras, também se interessam pelas personagens, visto que, dentro do contexto em que estão inseridas, definem, muitas vezes, um estilo de vida. Acabam, dessa maneira, oferecendo subsídios para o entendimento do comportamento humano.

No século XIX, os escritores passaram a tratar de maneira especial os detalhes do comportamento e das características das personagens. Isso nos leva a entender o porquê do surgimento de tantas personagens complexas que acabam por traduzir a realidade vivida pela sociedade da época:

[...] Os realistas do século XIX (tanto românticos como naturalistas) levaram ao máximo esse povoamento do espaço literário pelo pormenor, - isto é, uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada. A seguir fez-se o mesmo em relação à psicologia, sobretudo pelo advento e generalização do monólogo interior, que sugere o fluxo inesgotável da consciência. Em ambos os casos, temos sempre *referência*, estabelecimento de relação entre um traço e outro traço, para que o todo se configure, ganhe significado e poder de convicção. De certo modo, é parecido o trabalho de compor a estrutura do romance, situando adequadamente cada traço que, mal combinado, pouco ou nada sugere; e que, devidamente *convencionalizado*, ganha todo o seu poder sugestivo. Cada traço adquire sentido em função do outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento de realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos. (ROSENFELD, 1976, p. 79-80, grifo do autor).

O estudo da personagem não pode ser feito de maneira isolada, como já mencionado. A história em si faz parte de um conjunto que é como um quebra-cabeça, o qual, para ser visto, precisa ser encaixado corretamente. Por isso, a análise da personagem deve abarcar não apenas o enredo como também o espaço, o tempo, entre outros, pois cada detalhe é essencial para sua compreensão, mesmo que ele, à primeira vista, não nos pareça significativo.

Outra maneira de se analisar a personagem é através das frases que compõem o universo do romance. Ao usar palavras para descrever as situações que fazem parte do cotidiano das personagens, o escritor imprime marcas que “mexem” com a imaginação do leitor. A respeito desta questão, diz Antonio Candido (1976):

[...] Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos incoerência nisso); maior exemplaridade (mesmo quando banais; [...]); maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza – não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente. [...] (op. cit.: 35).

Nas várias leituras de obras que tratam da teoria das personagens, o que fica claro é que, por mais que tentemos dissociá-las da imagem do ser humano, há sempre algo que nos remete aos fatos da vida real, mesmo que as personagens sejam totalmente projetadas por meio de frases. Essa questão também está ligada ao valor estético da obra literária ficcional. Para Antonio Candido, o escritor só consegue dar um ritmo a suas personagens através dessas frases.

No tocante à questão da construção das personagens, é importante observar as inúmeras maneiras como elas foram concebidas. Até agora, vimos sua construção a partir de modelos de seres humanos e da verossimilhança. Bakhtin (2005) apresenta outra concepção: a construção da personagem a partir de sua autoconsciência, ou seja, a personagem não como representação de uma pessoa comum, com características delineadas a partir da visão do autor, mas com visão própria, que interage com os fatos que ocorrem a seu redor.

Ao referir-se à autoconsciência da personagem, mostra Bakhtin (2005) que:

[...] aquilo que o autor executa é agora executado pela personagem, que focaliza a si mesma de todos os pontos de vista possíveis; quanto ao autor, já não focaliza a realidade da personagem mas a sua autoconsciência enquanto realidade de segunda ordem. [...] (p. 48)

E acrescenta:

Além da realidade da própria personagem, o mundo exterior que a rodeia e os costumes se inserem no processo de autoconsciência, transferem-se do campo de visão do autor para o campo de visão da personagem. Esses componentes já não se encontram no mesmo plano concomitantemente com a personagem, lado a lado ou fora dela em um mundo uno do autor, daí não poderem ser fatores casuais e genéticos determinantes da personagem nem encarnar na obra uma função elucidativa. Ao lado da autoconsciência da personagem, que personifica todo o mundo material, só pode coexistir no mesmo plano outra consciência, ao lado do seu campo de visão, outro campo de visão, ao lado da sua concepção de mundo, outra concepção de mundo. *À consciência todo-absorvente da personagem o autor pode contrapor um mundo objetivo – o mundo de outras consciências isônomas a ela.* (p. 49, grifo do autor)

A construção da personagem fica cada vez mais complexa à medida que o autor lhe concede vida própria. Em alguns romances, percebemos que ela vive de acordo com a maneira como seu autor a construiu. Quando ele relata fatos que acontecem concomitantemente aos vividos por aquela personagem, percebemos que existe muito dele, e que a personagem nem sequer soube que outros vivenciaram o mesmo que ela. Essa é uma das características dos autores que construíram romances monológicos e que diferem muito da concepção descrita por Bakhtin.

Já a personagem que está presente em romances polifônicos tem esta autoconsciência, é muito mais rica para ser analisada, pois dialoga com tudo o que acontece a sua volta. Nada passa despercebido por ela, pois tem autonomia para compreender os acontecimentos e refletir sobre eles.

Além deste fato, uma outra questão comumente abordada pelos autores pesquisados é a da verossimilhança. Muitos escritores compõem suas personagens a partir das imagens que fazem parte de seu universo social. Há os que não dão

autonomia a elas, enquanto outros preferem que elas caminhem com seus próprios recursos.

Ao focalizar as personagens, Bakhtin (2003) faz um estudo minucioso sobre o autor e a personagem na atividade estética. E, em função de seus estudos, muitos teóricos são retomados.

Bakhtin (2005) inicia suas explicações dizendo que a relação existente entre autor e personagem “deve ser compreendida tanto em seu fundamento geral e de princípio quanto nas peculiaridades individuais de que ela se reveste” (p. 3), o que, de certa forma, complementa o entendimento da criação da personagem e de como ela nos é apresentada por seu criador. Existem inúmeros tipos de personagens que refletem aquilo que o autor quer passar ao seu leitor, mas que para ele – o autor – possa elaborar essa personagem, deve manter um certo ponto de distanciamento, para não influenciá-la em suas atitudes e pensamentos.

Uma característica muito importante na estética da criação da obra literária é a forma como o autor elabora a personagem. Isso pode ser ilustrado pelo que apresentamos acerca da construção da personagem e que Bakhtin parece condensar em sua obra, fazendo-nos entender melhor como analisar esta questão.

Além dos elementos essenciais para a análise e compreensão do romance – personagem, enredo, espaço, tempo – que não devem estar dissociados, surge um outro ponto de vista que merece atenção na construção e análise das personagens: o grotesco, que pode ser associado às imagens do baixo material e corporal.

Nosso primeiro contato com a teoria sobre o grotesco se deu com Bakhtin (1999), que denomina realismo grotesco “ao tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas as suas manifestações” (p. 27).

Segundo o autor, o grotesco pode ser encontrado “na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos” (p. 27).

Mostra Bakhtin que, ao longo dos séculos, o estudo do grotesco foi sendo retomado de diferentes pontos de vista, o que levou à modificação da teoria. Em seu estudo, o que interessa é a questão do grotesco na cultura popular vigente na época da Idade Média e do Renascimento, mais especificamente nas festas populares, como o carnaval.

Quando surgiu, o grotesco era analisado através das imagens que apareciam em pinturas, nas artes plásticas, na literatura cômica, etc. Nessa época, ainda não havia uma definição para o termo. A definição para o termo grotesco só surgiu nos fins do século XV:

O florescimento do realismo grotesco é o sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média e o seu apogeu é a literatura do Renascimento.

Nessa época, precisamente, aparece o próprio termo “grotesco”, que teve na sua origem uma acepção restrita. Em fins do século XV, escavações feitas em Roma nos subterrâneos das Termas de Tito trazem à luz um tipo de pintura ornamental até então desconhecida. Foi chamada de *grottesca*, derivado do substantivo italiano *grotta* (gruta). Um pouco mais tarde, decorações semelhantes foram descobertas em outros lugares da Itália. [...] (Bakhtin, 1999, p. 28, grifo do autor).

Com o passar do tempo, a significação do vocábulo grotesco ampliou-se, lentamente, e acabou ganhando uma compreensão mais profunda no século XVIII,

na época literária romântica. No Romantismo, ele se desvincilhou de seu sentido original, que era ligado ao carnaval, e passou a delimitar as imagens utilizadas até então.

Nessa época romântica, o grotesco ganhou nova característica: a deformidade. Até então, quando eram criadas, as imagens grotescas tinham o caráter de provocar o riso, que sempre aparecia aliado às imagens cômicas e até mesmo disformes, diferindo da concepção romântica, que criava as imagens para provocar pena, dó, asco, dentre outros sentimentos.

Essa concepção romântica perde forças na segunda metade do século XIX e só ganha novos ares no início do século XX. Recorrendo a várias teorias em relação ao grotesco no século XX, inclusive à teoria do alemão Wolfgang Kayser, que apresentaremos em seguida, Bakhtin (1999) diz que “a função do grotesco é liberar o homem de formas de necessidade inumana em que se baseiam as idéias dominantes sobre o mundo” (p. 43).

Contudo, em sua função inicial, o grotesco não pode ser dissociado da função do riso. No início, quando foi utilizado para descrever as festas carnavalescas, tinha como função provocar o riso reparador nas pessoas. Com o passar dos séculos, sua função na literatura tomou um rumo diferente, pois passou a ser utilizado como forma de levar o ser humano a refletir sobre os atos de vida. O grotesco foi também uma das formas utilizadas por Machado de Assis para demonstrar às pessoas que a vida é frágil e traz com ela muitas amarguras e finais cruéis. Uma dessas formas é a morte, que nos aparece personificada em um fantasma que ronda a vida das pessoas, provocando medo. É importante observar que essa concepção sobre a

morte no século XIX é diferente da que era utilizada pelo grotesco na Idade Média, quando, mesmo tendo tom grotesco, era concebida como renovação da vida.

A dualidade, como mostra Bakhtin (1999), é outra característica do grotesco, já que “velhice e juventude, beleza e disformidade, morte e parto fusionam muito freqüentemente em uma figura de dupla face” (p. 250), o que nos leva a perceber como muitas vezes a figura grotesca aparece associada à figura feminina.

Outro dado a respeito da dualidade é que ela está presente nos pensamentos dos seres humanos desde o início dos tempos. Tudo, como sabemos, desenvolve-se no pensamento humano a partir de duas faces opostas, como bem e mal, riso e choro, belo e grotesco, etc.

Ao mencionar a associação entre grotesco e imagem feminina, Bakhtin (1999) o faz através da exposição de duas teorias a respeito da questão – a tradição cômica popular e a tendência ascética. Sobre a tradição cômica popular, diz que

[...] a mulher liga-se essencialmente ao *baixo* material e corporal: ela é a encarnação do “baixo” ao mesmo tempo degradante e regenerador. Ela é tão ambivalente como ele. A mulher rebaixa, reaproxima da terra, corporifica, dá a morte; mas ela é antes de tudo *o princípio da vida, o ventre*. Tal é a base ambivalente da imagem da mulher na tradição cômica popular. Mas quando essa base ambivalente dá lugar a uma *pintura de costumes* [...], a ambivalência da mulher se transforma em ambigüidade da sua natureza, em versatilidade, sensualidade, concupiscência, falsidade, baixo materialismo. Entretanto na medida em que estas últimas não são as propriedades morais abstratas do indivíduo, não se deve isolá-las da trama das imagens onde elas assumem uma função de materialização, rebaixamento e ao mesmo tempo de *renovação da vida*, onde elas se opõem à *mediocridade* do parceiro (marido, amante, pretendente), à sua avareza, ao seu ciúme, estupidez, hipócrita bondade, falsidade, à velhice estéril, ao heroísmo de fachada, ao idealismo abstrato, etc. (p. 209, grifos do autor).

Como veremos em nossa análise, algumas das personagens femininas machadianas se encaixam nessa definição.

O grotesco não aparece apenas em imagens que suscitam nojo, repugnância, ele também aparece em características de formação moral, como a ignorância, a avareza, dentre outras, bem como aparece em forma de linguagem, mais precisamente por palavras que transmitem idéias ambivalentes, como é o caso da injúria e do elogio, cuja fusão demonstra a dupla tonalidade da palavra.

Durante seus estudos sobre o grotesco, Bakhtin retoma Wolfgang Kayser, para quem o mundo grotesco não deve ser separado da realidade do ser humano, pois o grotesco está relacionado à caricatura, “ele pode aparecer em meio a uma representação cômica, caricaturesca e satírica” (KAYSER, 2003, p. 40).

Diferentemente de Bakhtin, Kayser entende que o grotesco compreende todas as artes. Seu estudo contempla o estudo do termo desde sua origem até a época moderna, mostrando que o grotesco deve ser associado à pintura, à escultura e à literatura e que essas artes não podem ficar dissociadas quando estudadas.

Além disso, Kayser (2003) apresenta outra forma de grotesco, utilizada como seu sinônimo: o arabesco, “a forma mais antiga e mais primitiva da fantasia humana” (p. 55).

Segundo Kayser, o grotesco toma grandes proporções a partir da estética literária romântica. Ao falar do grotesco no Romantismo, ele apresenta a teoria de

Victor Hugo, para quem “ele o aproxima do feio que, frente à *unicidade* do belo, teria mil variantes” (KAYSER, 2003, p. 60, grifo do autor).

De acordo com Kayser, para Victor Hugo, o grotesco e o belo são opostos:

[...] Ele vai mesmo, imediatamente, além do grotesco como um todo e o concebe como função em uma totalidade maior. Torna-o pólo de uma tensão, em que o sublime (*le sublime*) é constituído em pólo oposto. Então o grotesco não se lhe apresenta como característica de toda a arte moderna, mas se desdobra como “meio de contraste”: o objetivo propriamente dito da arte reside na união harmoniosa de ambos, em favor da beleza. [...] É somente na qualidade de pólo oposto do sublime que o grotesco desvela toda sua profundidade. Pois, assim como o sublime – à diferença do belo – dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal. [...] (op. cit.: 60, grifo do autor).

Em sua obra *O grotesco e o sublime*, Victor Hugo (2004) define o grotesco como “um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e excitada” (p. 33), por isso a união do grotesco com o belo torna-se uma fonte inesgotável de inspiração para os escritores modernos.

Além disso, Victor Hugo explica que o grotesco ganha grandes proporções no pensamento dos autores modernos, pois, até então, os autores que compuseram as epopéias nos tempos antigos se utilizavam do grotesco de maneira tímida e de uma forma que pudesse aparecer escondido na obra literária.

O grotesco na literatura – a utilização de imagens disformes tanto de monstros como de pessoas – não foi somente utilizado pelo Romantismo: aparece também em outras estéticas literárias. Kayser (2003) apresenta dois tipos de grotesco: o grotesco fantástico – associado às imagens que são construídas a partir

de imagens oníricas – e o grotesco satírico – nele se subvertem as imagens que rodeiam o ser humano na sociedade e o qual também pode ser associado a um amontoado de máscaras. Kayser ainda salienta que o grotesco satírico é mais fácil de ser encontrado do que o onírico, por ter nascido da “concepção satírica do mundo” (p. 160).

Para Kayser, a melhor definição de grotesco se encontra no período entre 1770 e 1830. É também interessante observar que a concepção de grotesco a partir do século XIX não se apega “apenas aos tipos humanos criados pelo romantismo”, mas também à provação a que o ser humano passa em sua vida.

Essa nova visão do grotesco é concebida a partir de dois lados antagônicos – o belo e o grotesco:

[...] Além disso, desenvolve toda uma cosmogonia, na qual a natureza se apresenta como ‘produto de um proto-ser de sexo feminino’. Pois só assim se pode entender o fato de que, na natureza, a par do belo, do gracioso, do ameno e do protegido, reine também o mal-disposto, o repugnante, o cruel e o destruidor; [...] (KAYSER, 2003, p. 99)

Essa imagem antagônica formada pelo grotesco é nítida na construção da personagem Eugênia, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Nela, a idéia do grotesco está novamente associada à dualidade, composta a partir de opostos: Eugênia, apesar de bonita, é coxa.

É a partir desta atração de opostos que o autor ou o pintor, dentre outros nas artes em geral, criam o jogo de imagens grotescas em suas obras. O grotesco, para eles, é construído, na maioria das vezes, a partir de dois pólos opostos que se atraem.

Segundo Victor Hugo (2004), “como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte” (p. 33).

Por trabalhar exatamente a questão dos opostos, o grotesco realista surgiu a partir de uma mistura com o cômico, embora para Kayser (2003) muitas vezes seja difícil distinguir um do outro, já que:

[...] ambos empregam com discrepância o mesmo meio. A diferença reside no conteúdo (o qual, naturalmente, também, se torna visível na enformação). Apreendemos este fundo com mais rapidez, em seus efeitos. No autêntico grotesco acontece que, em algum lugar, nós tomamos parte, pois em certo momento os sucessos possuem validade específica. No caso do cômico, ao contrário, guardamos, com distância, a segurança de estarmos descometidos (p. 105).

Além disso, não podemos deixar de mencionar que, ao lado do grotesco e do cômico, aparece também a ironia, e que os três estão associados à questão do rebaixamento, como aponta Bakhtin (1999).

O grotesco ainda é associado ao absurdo, principalmente na época moderna, e à ocorrência lingüística, pois “um som, uma palavra, uma expressão estimulam a imaginação” (KAYSER, 2003, p. 128).

Ainda sobre a linguagem e a utilização de palavras associadas ao grotesco, cabe lembrar que:

Este estilo capaz de criar um mundo que oscila “entre o real e o irreal”, “fazendo ao mesmo tempo rir – e apavorar-se”, Spitzer chama de “grotesco”. Estamos em pleno acordo com ele; apenas gostaríamos de ressaltar que tanto em Rabelais como em Fischart o elemento abismal apavorante reside não só nos conteúdos da linguagem, como na indisponibilidade desta. Ela, o nosso instrumento familiar e indispensável para o nosso estar-no-mundo, mostra-se de repente voluntariosa, estranha, animada demoniacamente e arrasta o homem ao noturno e ao inumano (KAYSER, 2003, p. 132).

Observa-se, a partir dessa definição, que nada escapa para a formação de imagens grotescas, nem mesmo as palavras, e estas, às vezes, causam muito mais impacto do que as imagens.

O grotesco pode ser ainda entendido, segundo Kayser (2003), como “estrutura”: sua configuração é uma tentativa “*de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo*” (p. 161).

Assim o grotesco e a construção da personagem, em seus atributos físicos e psicológicos, tornam-se aliados na formação das imagens, o que nos leva a afirmar que, em certo sentido, essas teorias, embora distintas, complementam-se entre si. Por isso, neste trabalho, optamos por analisar as personagens femininas sob estes dois aspectos: na forma como elas foram construídas por Machado de Assis, tanto no aspecto físico como no psicológico, quanto na perspectiva do grotesco. As diversas fontes teóricas utilizadas para uma melhor compreensão da construção das personagens e do grotesco apontam para o fato de que personagem e grotesco estão intimamente interligados quando os relacionamos com a imagem da personagem que se forma na mente do leitor.

Machado de Assis inovou na construção da personagem, principalmente a feminina, fugindo dos exemplos de construção de personagens utilizados por outros autores pertencentes à nossa literatura, pautados em modelos europeus.

Assim, num primeiro momento, perscrutaremos o par de personagens femininas Virgília e Eugênia analisando seus comportamentos, seus modos de pensar e agir, os papéis que desempenharam dentro da sociedade brasileira do século XIX, especificamente na Corte do Rio de Janeiro. Depois, dando continuidade à análise, estabeleceremos relações de comparação com as demais personagens femininas do romance em questão.

Demarcado nosso percurso teórico, convidamos os leitores desta dissertação a nos acompanhar ao universo feminino que está presente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Nele tentaremos desvendar um pouco dos segredos e enigmas pertencentes a este universo feminino, como também os de algumas mulheres que compartilharam suas vidas com Brás Cubas.

Essas personagens femininas “aguçam” nosso imaginário com seus trejeitos, formas de pensar e agir, os quais, de certo modo, acabam por torná-las tão reais quanto nós. As questões relacionadas com a construção das personagens, assim como as relações estabelecidas pelas imagens grotescas que aparecem no romance em pauta, serão abordadas no próximo capítulo de nosso trabalho.

3. O BELO E O GROTESCO: UM ENSAIO DE DUAS FACES FEMININAS EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos de feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos.

Victor Hugo

Memórias póstumas de Brás Cubas é o romance que inicia uma nova fase de Machado de Assis na literatura. Como consequência, suas personagens femininas ganham toques diferentes em sua constituição, assumindo importantes papéis na narrativa, conduzindo mesmo, muitas vezes, as vidas das protagonistas.

É muito grande a influência que o par Eugênia e Virgília exerce nos pensamentos e nas atitudes de Brás Cubas, bem como chama a atenção a maneira como conduzem suas histórias de vida, como fazem as escolhas que consideram adequadas e que marcam o final de cada uma delas no romance. Além disso, elas são o contraponto das outras personagens por nós escolhidas, pois são as duas que “sobrevivem” a todos os percalços impostos pela sociedade. As demais, que também serão apresentadas em nossa análise, sofreram de algum modo uma punição imposta pela vida, seja em consequência dos atos praticados, como Marcela, seja simplesmente por ter chegado a hora de partir do mundo em que viviam, como é o caso, em especial, de D. Plácida, da mãe de Brás, de Leocádia e de Eulália.

Para melhor entendimento da análise aqui proposta, retomaremos a questão da constituição da personagem e do grotesco apresentadas no capítulo teórico, acrescentada de outros dados que ajudarão na compreensão dos pontos de vista aqui apresentados.

Optamos por iniciar a análise pela questão do grotesco, visto que, logo no início do romance, no capítulo *O delírio*, deparamos com várias figuras grotescas que atormentam o narrador-personagem. Essas figuras aparecem em formas femininas, como mostra o exemplo em que Brás, acompanhado de Pandora, vê o passar dos séculos. Nele os substantivos femininos utilizados são personificados e tratados de forma grotesca:

[...] Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todas agitavam o homem como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordida a víscera, ora mordida o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana [...] (*Memórias póstumas de Brás Cubas*: 2004, p. 523).

Observamos neste excerto o que Kayser (2003, p. 129) encontrou no poema de Morgenstern *A proximidade*: um “substantivo abstrato feminino” que “se torna um ente vivo”.

Machado, diferentemente de Morgenstern, não utiliza apenas um substantivo, mas vários, que formam as imagens aterrorizantes que destroem o homem sem piedade. As imagens grotescas construídas são feitas a partir da dualidade de opostos e finalizadas com as “vestes de arlequim”, personagem comum nas festas carnavalescas, o que nos leva a uma característica comum deste romance: a carnavalização (cf. Bakhtin, 1999).

Alguns desses substantivos femininos, como a cobiça, a ambição, a vaidade e a riqueza, se corporificam tanto no comportamento da personagem Virgília como no de Marcela, como veremos na análise.

3.1 Eugênia: a verdadeira flor do pântano

Eugênia é a primeira personagem a ser analisada por apresentar um defeito físico que incomoda bastante os pensamentos do narrador-personagem. Sabemos que, em muitos períodos da história da humanidade, as pessoas que apresentavam defeitos físicos como o de Eugênia, ou qualquer outra anomalia, deviam ser eliminadas. Além da forma grotesca como ela é descrita, Machado utiliza um outro recurso para reforçar a imagem da personagem: a ironia. Seu nome pode ser associado à *eugenia*, termo criado e definido por Francis Galton como “o estudo dos agentes sob controle social que podem melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente”⁴.

Segundo Schwarcz (2005), o termo eugenia começou a ser utilizado no Brasil por ocasião da implantação das faculdades de medicina. Para os médicos do século XIX, “o cruzamento racial” era o grande mal da sociedade brasileira, e por isso deveria ser sanado com a escolha dos pares “perfeitos” para a melhoria da raça. Diante destes dados, podemos compreender melhor a condição social em que Eugênia é apresentada.

Sabemos que Eugênia é fruto do relacionamento de D. Eusébia com a personagem Vilaça, por isso a alcunha “flor da moita”, que “designa com desprezo a

⁴ in: GOLDIM, José Roberto. *Eugênia*. 1998

moça nascida fora do casamento, concebida atrás do arbusto, por assim dizer no matinho” (Schwarz, 2000, p. 85).

Tal relacionamento nos é relatado no capítulo *Um episódio de 1814*. Nele, Brás, por motivos de vingança, relembra o caso que flagrou quando menino: relata a todos os presentes que participavam de um jantar em casa de seus pais, por ocasião da queda de Napoleão Bonaparte, que Vilaça havia beijado D. Eusébia. Fez isso por vingança, pois Vilaça não parava de contar anedotas, o que impedia o então menino Brás Cubas de comer os doces que estavam postos à mesa para serem servidos.

Por ser fruto desse relacionamento condenado aos “olhos” da sociedade, Eugênia, como ressaltou Schwarz, era vista com desprezo. E este desprezo é ainda mais reforçado pelo narrador por ela apresentar um defeito físico.

De acordo com o pensamento vigente no século XIX, ela deveria ser excluída da sociedade, pois sua “deformidade” poderia causar danos irreversíveis à raça humana, visto que, se ela chegasse a casar com Brás Cubas, e o casal tivesse filhos, a humanidade estaria sujeita a conviver com pessoas deformadas.

Tal fato nos permite compreender que a sociedade não via com bons “olhos” pessoas como Eugênia por impedir a construção de uma raça apenas com pessoas “saudáveis”, livres das imperfeições. Não é à toa que, ao relatar seu encontro com Eugênia e sua mãe pela primeira vez, Brás Cubas as visita no sítio vizinho ao seu, localizado no bairro da Tijuca, que era um pouco afastado da Corte.

Essa primeira localização de Eugênia não é muito diferente do seu último encontro com Brás. No capítulo CLVIII, o narrador-personagem a encontra vivendo em um cortiço. Poderíamos dizer que as escolhas destes lugares, por parte do autor, não foram feitas ao acaso, foram feitas para justificarem as condições em que Eugênia vivia perante a sociedade que a excluía, como também a escolha de seu nome que pode ser associado ao termo eugenia, embora Brás Cubas tente amenizar defeito físico de Eugênia aos olhos do leitor, para que este não perceba o preconceito social em relação a ela:

[...] Eugênia coxeava um pouco, tão pouco, que eu cheguei a perguntar-lhe se machucara o pé [...] (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 553).

Se considerarmos que “a eugenia permitia prever a ‘perfectibilidade’, supor a melhoria da raça” (Schwarcz, 2005, p. 236), poderemos entender a reação de D. Eusébia diante da pergunta de Brás: ela se cala. Contudo, apesar do constrangimento da mãe, Eugênia não se abala e responde:

- Não senhor, sou coxa de nascença. (p.553).

Outro trecho que exemplifica a questão da melhoria da raça é o momento em que Brás e Eugênia se beijam. Ao relatar o episódio, ele se recorda do ocorrido entre D. Eusébia e Vilaça e emite seu juízo de valor a respeito do assunto “e a suspeitar que não podias mentir ao teu sangue, à tua origem...” (p. 554), revelando que, apesar de ela ser uma menina em tenra idade na época, estava fadada a cometer o mesmo erro que a mãe: envolver-se com um homem que não a desposaria. Mesmo Eugênia tendo entregado seu beijo a ele, nada o fará mudar de opinião em relação a ela, visto que, se porventura os dois se unissem em

matrimônio, Brás estaria fadado à discriminação social, já que não contribuiria com filhos saudáveis para a melhoria da raça humana e, por conseqüência, da sociedade brasileira.

A figura de Eugênia atormenta os pensamentos de Brás. Ao pensar nela incessantemente e em seu defeito, o autor se utiliza de um outro recurso para reforçar a idéia do grotesco: o ritmo. A frase dita por Brás Cubas nos faz lembrar o andar de uma pessoa coxa. Este recurso é nitidamente percebido no filme homônimo, baseado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, dirigido por André Klotzel, que faz a interpretação do que Machado escreveu, cuja cena selecionamos e apresentamos em um CD que se encontra anexo na contracapa desta dissertação:

[...] *Por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita? Tal era a pergunta que eu vinha fazendo a mim mesmo ao voltar para casa, de noite, sem atinar a solução do enigma [...]* (p. 554).

Mas não podemos deixar de mencionar, nestes primeiros parágrafos de análise da personagem Eugênia quanto ao grotesco e a eugenia, que ela também apresenta traços de beleza, o que comprova a dualidade que o grotesco nos apresenta.

Os traços de beleza são utilizados para contrastar e amenizar a repugnância que ambos causam no narrador Brás Cubas:

O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio [...] (p. 554).

Este excerto reforça a idéia da carnavalização. No momento em que faz trocadilho com o defeito físico de Eugênia e sua beleza, o narrador se utiliza dos recursos da dualidade e encerra sua descrição fazendo um comentário acerca da questão que suscita o riso: *“a natureza é um imenso escárnio”*.

Ao mesmo tempo em que pensa incessantemente que sente algo por Eugênia, Brás é acometido pelo medo de assumir um compromisso com uma pessoa que é desprezada socialmente. Teme perder seu status, ser impedido de freqüentar a Corte. Se, porventura, a união acontecesse, Brás seria privado de freqüentar os bailes e as festas sociais, fato que não ocorre quando ele opta por ser amante de Virgília, como se vê nesta passagem do romance:

[...] Essa voz saía de mim mesmo, e tinha duas origens: a piedade, que me desarmava ante a candura da pequena, e o terror de vir a amar deveras, e desposá-la. Uma mulher coxa! [...] (p. 555).

A mistura entre o belo e o grotesco faz-se necessária a Brás porque ameniza a imagem da figura coxa de Eugênia – seu objeto de desejo –, e com isto reforça a idéia da dualidade, o que pode ser observado neste fragmento:

[...] enlevado ao pé de minha Vênus Manca. Enlevado é uma maneira de realçar o estilo; não havia enlevo, mas gosto, uma certa satisfação física e moral. Queria-lhe, é verdade; ao pé dessa criatura tão singela, filha espúria e coxa, feita de amor e de desprezo, ao pé dela sentia-me bem, e ela creio que ainda se sentia melhor ao pé de mim [...] (p. 554).

Termos opostos como Vênus e Manca estabelecem o jogo de palavras na composição da imagem. Como sabemos, Vênus é a deusa da beleza, que, aqui, vem caracterizada pelo adjetivo “manca”. A palavra “manca” iniciada por maiúscula reforça ainda mais a imagem dual. Além disso, no jogo das palavras amor e

desprezo, também se encontram o belo e o grotesco, que reforçam a idéia da dualidade através da ironia presente no parágrafo.

A ironia também se faz presente em outros traços da personagem Eugênia. Seu nome significa nobre, nascida em berço de ouro, bem-nascida. Eugênia é nobre em seu caráter, qualidade que não possuem algumas das personagens femininas que aparecem no romance, mas, como sabemos, é coxa e, apesar do significado de seu nome, é fruto de um amor proibido entre Eusébia e Vilaça, e quando Brás a encontra novamente, está vivendo em um cortiço. Além disso, o narrador insinua sobre sua condição financeira, dizendo que compreendia que ela

não receberia esmolas da minha algibeira (p. 638).

Além dessas considerações acerca do significado do nome, podemos fazer outra analogia quanto à implementação de medidas eugênicas no Brasil para a melhoria das raças. Segundo Schwarcz, essa “modalidade de controle” permitiria ao país a eliminação da “descendência não desejável”. Notamos aqui, novamente, a exclusão social de Eugênia, que sempre viveu “escondida” da sociedade e toda vez que foi vista pelo narrador serviu de motivo para suas “ironias”, como observamos neste trecho do romance:

[...] ... achei a flor da moita, Eugênia, a filha de D. Eusébia e do Vilaça, tão coxa como a deixara, e ainda mais triste. Esta, ao reconhecer-me, ficou pálida, e baixou os olhos; mas não foi obra de um instante. Ergueu logo a cabeça, e fitou-me com muita dignidade. Compreendi que não receberia esmolas da minha algibeira, e estendi-lhe a mão, como faria à esposa de um capitalista. Cortejou-me e fechou-se no cubículo. Nunca mais a vi; não soube nada da vida dela, nem se a mãe era morta, nem que desastre a trouxera a tamanha miséria [...] (p. 638).

Vemos aqui a função que o grotesco tomou na literatura com o passar dos séculos: forma de levar o ser humano a refletir sobre os atos da vida. Dessa mesma maneira, Machado de Assis o utilizou para demonstrar às pessoas que a vida é frágil e traz com ela muitas amarguras e finais infelizes, tal qual a realidade do mundo apregoa.

Essa concepção difere da abordada pelos autores brasileiros da época do Romantismo. Para eles, as personagens femininas estavam destinadas a viverem felizes para sempre ou morrer em decorrência de um amor proibido, como forma de redenção.

A passagem que se segue reforça a idéia apresentada no parágrafo anterior.

Mais uma vez Brás Cubas refere-se a Eugênia ironicamente:

[...] Em verdade vos digo que toda a sabedoria humana não vale um par de botas curtas. Tu, minha Eugênia, é que não as descalçastes nunca; foste aí pela estrada da vida, manquejando da perna e do amor, triste como os enterros pobres, solitária, calada, laboriosa, até que vieste para esta outra margem... O que eu não sei é se tua existência era muito necessária ao século. Quem sabe? Talvez um comparsa de menos fizesse patear a tragédia humana. (op. cit.: 556, grifos nossos).

Aparece nesta passagem a idéia reforçada de que pessoas como Eugênia deveriam ser eliminadas pelo bem da sociedade heterogênea e que a raça, ao se ver livre de pessoas como ela, seria superior. Quando paramos e analisamos este trecho, vemos como o narrador foi cruel em relação à condição de Eugênia: ao mesmo tempo em que ele a chama de “minha”, diz que não sabe se a existência dela fez diferença para a humanidade. Esse questionamento sobre se a existência

de Eugênia foi necessária à sociedade será novamente feito pelo narrador-personagem quando ele narra a vida de D. Plácida, como veremos logo mais.

Em relação à caracterização da personagem, Eugênia é descrita em suas formas físicas e psicológicas poucas vezes, pois seu “defeito físico” atormenta constantemente os pensamentos do narrador. A primeira vez que a apresenta, Brás o faz de maneira breve: “as vozes e as saias pertenciam a uma mocinha morena” (p. 551). Como sabemos, o adjetivo “morena” refere-se conotativamente à mistura das raças, que, segundo as leis eugênicas, não era algo bom para a superioridade do ser humano. Ao descrevê-la desta maneira, percebemos o “ar” de superioridade da raça “branca” em relação às demais. A maneira como o narrador-personagem apresenta Eugênia difere do modo como ele apresenta Virgília, como veremos adiante.

Já as características psicológicas de Eugênia revelam o poder que as atitudes por ela tomadas causam nas ações e nos pensamentos de Brás Cubas. Uma primeira alusão a esse fato pode ser percebida quando Eugênia está cavalcando e cumprimenta Brás: ele tem a expectativa de que ela vai voltar a sua cabeça e olhar para ele novamente, porém ela não o faz. Isso o incomoda muito. Mais adiante, no episódio em que ela revela ser coxa, a maneira como ela reage o deixa perplexo e sem graça diante da pergunta que ele havia feito. O que chama a atenção depois deste fato é o olhar da moça, traço marcante que revela a dignidade de Eugênia e que, de certa maneira, conduz e martiriza os pensamentos de Brás, mostrando como as personagens femininas, de uma maneira ou outra, conduzem, com suas atitudes, as personagens masculinas da obra machadiana. O olhar de Eugênia incomoda tanto Brás Cubas que ele acaba fazendo uma reflexão sobre o assunto:

Palavra que o olhar de Eugênia não era coxo, mas direito, perfeitamente são; vinha de uns olhos pretos e tranqüilos. Creio que duas ou três vezes baixaram estes, um pouco turvados; mas duas ou três vezes somente; em geral, fitavam-me com franqueza, sem temeridade, nem biocos (p. 553-554).

Este mesmo olhar será novamente motivo de questionamento de Brás sobre suas atitudes em relação à moça, quando ele a encontra no cortiço. O baixar dos olhos de Eugênia, num primeiro momento, reforça a idéia de tristeza e rebaixamento diante dos gestos do narrador. Não é à toa que Brás menciona este gesto de Eugênia. Ele quer demonstrar com isso que é superior a Eugênia por ambos pertencerem a classes sociais distintas. Mas este “baixar dos olhos” se dá por apenas alguns instantes, pois logo Eugênia os levanta e encara o narrador de igual para igual. Além disso, seus olhos revelam a força com que ela encara as adversidades que a vida lhe impõe, não deixando que o narrador a rebaixe da maneira como ele deseja.

Eugênia ainda desafia Brás quando ele comunica a ela que vai voltar para a Corte. Ela diz que ele faz bem em não se ridicularizar, casando como uma pessoa como ela. Eugênia mantém a compostura e despede-se dele como se nada houvesse acontecido entre eles. Novamente o “olhar” que ela lhe lança – de império – o faz pensar na maneira como agiu.

Na última referência que faz a Eugênia, Brás diz que ela “continuava coxa e triste”. Como podemos constatar, essas foram as características que mais marcaram as opiniões do narrador sobre a moça, mas, mesmo assim, para o leitor, ele constrói uma das imagens mais gratificantes deste romance: apesar da pouca “convivência” que o leitor teve com ela e até mesmo o próprio Brás Cubas, ela conseguiu subverter as condições que a vida lhe “impusera” através de simples olhares que

deixaram marcas profundas no narrador-personagem. E, como um complemento ao que dizemos sobre Eugênia, vale ressaltar os dizeres de Schwarz (2000): “na verdade, Eugênia é a única figura estimável do livro: tem compreensão nítida das relações sociais, gosto de viver e firmeza moral” (p. 103). E ela se torna estimável e cativante justamente por não obedecer às imposições sociais do século XIX, por conseguir sobreviver ao desprezo que esta mesma sociedade mantinha em relação a seu defeito físico.

Ainda sobre Eugênia, cabe lembrar que, quando vive um pequeno romance com Brás Cubas, está vivendo em um sítio no bairro da Tijuca, que se localizava, na época, no subúrbio carioca, um pouco afastado da Corte.

Por que a escolha do autor por esse bairro para o encontro dos dois?

Acreditamos que a escolha foi providencial. Segundo Agenor Lopes de Oliveira (1960), o nome Tijuca provém do tupi e significa água podre, lama, brejo, atoleiro, barro, barreiro. Como já dissemos, Eugênia é fruto de um relacionamento de um homem casado com sua mãe, o que não era bem-visto pela sociedade. Além disso, ela apresenta um defeito físico e é, ainda, a “flor da moita”. Então, nada melhor que um lugar como esse para esconder a pequena aventura amorosa vivida por Brás e Eugênia.

Essa mesma escolha pode ser observada na localização do bairro para Brás Cubas viver suas aventuras amorosas com Virgília, que veremos no item 3.2.

Finalmente, cabe dizer que apenas uma única vez Brás Cubas descreveu Eugênia em sua beleza, como fez com Virgília e Marcela. Essa descrição é feita antes que ele se depare com o defeito físico de Eugênia, que o atormenta até o último encontro com ela:

Não pôde Eugênia encobrir a satisfação que sentia com esta minha palavra, mas emendou-se logo, e ficou como dantes, erecta, fria e muda. Em verdade, parecia ainda mais mulher do que era; seria uma criança nos seus folgares de moça; mas assim quieta, impassível, tinha a compostura da mulher casada. Talvez essa circunstância lhe diminuía um pouco da graça virginal. Depressa nos familiarizamos; a mãe fazia-lhe grandes elogios, eu escutava-os de boa sombra, e ela sorria, com os olhos fúlgidos, como se lá dentro do cérebro lhe estivesse a voar uma borboletinha de asas de ouro e olhos de diamante... (p. 551).

É importante observar que, nesta descrição, os olhos de Brás Cubas estão voltados para a conquista da moça, para a qual ele não mede esforços. E já que mencionamos os olhos, não podemos deixar de acrescentar que, nesta descrição, os olhos de Eugênia brilham, não demonstram tristeza como nas outras vezes, pois ela também está interessada no galante rapaz.

O aparente deslumbre pela “beleza” de Eugênia é logo quebrado pelo tormento de seu defeito físico. De fato, quando Brás retorna para sua casa na Corte, ele quer acabar de vez com o breve idílio que teve com Eugênia, dizendo ao leitor:

acabemos de uma vez com esta flor da moita (p. 555).

Como podemos observar, com esta frase, Brás Cubas tenta exterminar Eugênia de sua vida, porém acaba não conseguindo, ao reencontrá-la no cortiço. Apesar de todos os percalços impostos pela vida, Eugênia, como já mencionamos, consegue sobreviver às crueldades do narrador e da sociedade. É por isso que, aos

nossos olhos, ela, além de subverter o preconceito social, se torna muito mais atraente do que as outras personagens femininas que povoam o romance. Podemos dizer também que Eugênia é muito mais querida até mesmo que a própria Virgília: a cada leitura encontramos detalhes que até então haviam passados despercebidos e que ressaltam essa preferência. Eugênia é a verdadeira “flor do pântano”, embora essa alcunha tenha sido dada por Brás Cubas a Eulália, por conseguir sobreviver ao lodo em que vivia de maneira digna e principalmente nobre, como seu nome.

3.2 Virgília: uma personagem, duas faces distintas

Em oposição a alguns momentos de descrição grotesca de Eugênia, temos a beleza física na forma de Virgília, a mulher que mais influenciou as atitudes de Brás Cubas. Em seu artigo *A Estética e a Questão do Belo nas Inquietações Humanas* (2005), Lúcia de Fátima do Vale⁵, faz o seguinte comentário a respeito do belo:

Para Platão, o belo é o bem, a verdade, a perfeição; existe em si mesmo, apartado do mundo sensível, residindo, portanto, no mundo das idéias. A idéia suprema da beleza pode determinar o que seja mais ou menos belo. Em *O banquete*, Platão define o amor como a junção de duas partes que se completam, constituindo um ser andrógino que, em seu caminhar giratório, perpetua a existência humana. Esse ser, que só existe no mundo das idéias platônico, confere à sua natureza e forma uma espécie peculiar de beleza: a beleza da completude, do todo indissociável, e não uma beleza que simplesmente imita a natureza. [...]. (op. cit.: 1, grifo da autora).

A essa definição, acrescentamos que belo é também aquilo que “tem formas perfeitas e proporções harmônicas”. Assim, encontramos Virgília, cujos atributos físicos são descritos de maneira bela. Em oposição ao físico, temos seus traços psicológicos que, algumas vezes, são apresentados de forma grotesca. Esta dualidade da personagem em questão já é esclarecida logo em uma das primeiras descrições feitas sobre ela:

⁵ in: Revista espaço acadêmico, nº 46.

[...] Não digo que já lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas de seu tempo, [...]. Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço precário e eterno, [...]. Era isto Virgília, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos [...] (p. 549, grifos nossos).

O jogo entre a descrição física, em que o narrador utiliza adjetivos como bonita, fresca, dentre outros, e a psicológica, em que ele utiliza o adjetivo ignorante, nos leva a perceber novamente a questão da dualidade proposta pelo grotesco e como ela é marcante para definir os traços das personagens. Em sua teoria sobre as personagens, Foster chama-as de pessoas, visto que suas características se assemelham muito às características humanas. Muitas vezes, nós, leitores, acabamos reconhecendo essas marcas devido à convivência com pessoas exatamente iguais a Virgília.

Além deste jogo, há um outro a ser observado quando o narrador diz “cheio daquele feitiço *precário e eterno*” (grifo nosso). Passados muitos séculos da existência humana, o homem ainda é seduzido pela imagem (aparência física), e foi isso que fez Brás se apaixonar por Virgília. Ela poderia ser a mais ignorante dentre as mulheres, porém sua beleza física era digna de elogios por parte dos homens que a rodeavam na Corte.

Pode ainda ser acrescentada a esse jogo de opostos a maneira como o narrador começa a descrever Virgília: pela sua aparência. Se a compararmos a Eugênia, veremos que ela é a verdadeira “Vênus”, pois não apresenta nenhuma falha na composição de seus atributos: é a mulher perfeita fisicamente. No entanto, o encanto é quebrado quando, logo em seguida, ele menciona suas características psicológicas: a palavra ignorante quebra todo ideal de belo, e ela se torna grotesca.

Outra questão a ser observada é a maneira como o narrador-personagem utiliza o adjetivo para se referir à cor da pele. Enquanto Eugênia é morena, fruto de mistura das raças, Virgília é clara, “muito clara”, pois conserva os genes da “raça superior”. Essa referência à “pele clara” permite a Virgília viver em harmonia com a sociedade da época, pois ela pode contribuir com a melhoria da raça ao gerar um filho dentro das condições impostas pelas leis eugênicas, o que não ocorre com Eugênia.

Ao longo de todo o romance, Virgília não sofrerá nenhuma das mazelas que o tempo apregoa na humanidade no quesito da aparência, a não ser alguns sinais da velhice. No dizer de Schwarz (2000), “a beleza de Virgília [...] culmina e atinge dimensões heróicas fora de quaisquer considerações biográficas, morais ou sociais, aqui por assim dizer não se pede licença” (p. 142), como podemos comprovar na transcrição do trecho de *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

[...] Virgília tinha agora a beleza da velhice, um ar austero e maternal; estava menos magra do que quando a vi pela última vez, numa festa de S. João, na Tijuca; e porque era das que resistem muito, só agora começavam os cabelos escuros a intercalar-se de alguns fios de prata (p. 519).

Este excerto vem reforçar o que havíamos dito anteriormente: ao descrever Virgília, mesmo utilizando adjetivos como austero e maternal, que se referem ao caráter psicológico da personagem, o narrador o faz pela aparência física. Isso pode ser observado pela construção da oração, que nos permite reforçar essa idéia. Ao referir-se a ela na questão do peso, dizendo que ela “estava menos magra”, Brás conserva a perfeição de seus traços em relação à aparência.

Virgília não sofre nenhuma ação do tempo ou penalidade imposta pela vida quando comparamos as descrições que dela são feitas com as demais descrições das personagens femininas que fizeram parte da vida de Brás Cubas. As outras personagens mencionadas neste trabalho, de certa maneira, sofreram alguma penalidade por consequência do comportamento apresentado ou simplesmente pelo fato da vida ter chegado ao fim, mas ela não.

Em relação às demais personagens e apesar de todas as transgressões que cometeu, Virgília não sofre nenhum castigo, a não ser os fios prateados nos cabelos, condição comum a qualquer ser humano na terceira idade. Esse fato pode ser analisado como uma recompensa dada a Virgília, por ela pertencer à mesma classe social de Brás Cubas.

A ilustração a seguir mostra como eram vistas algumas das mulheres que rodearam Brás Cubas:

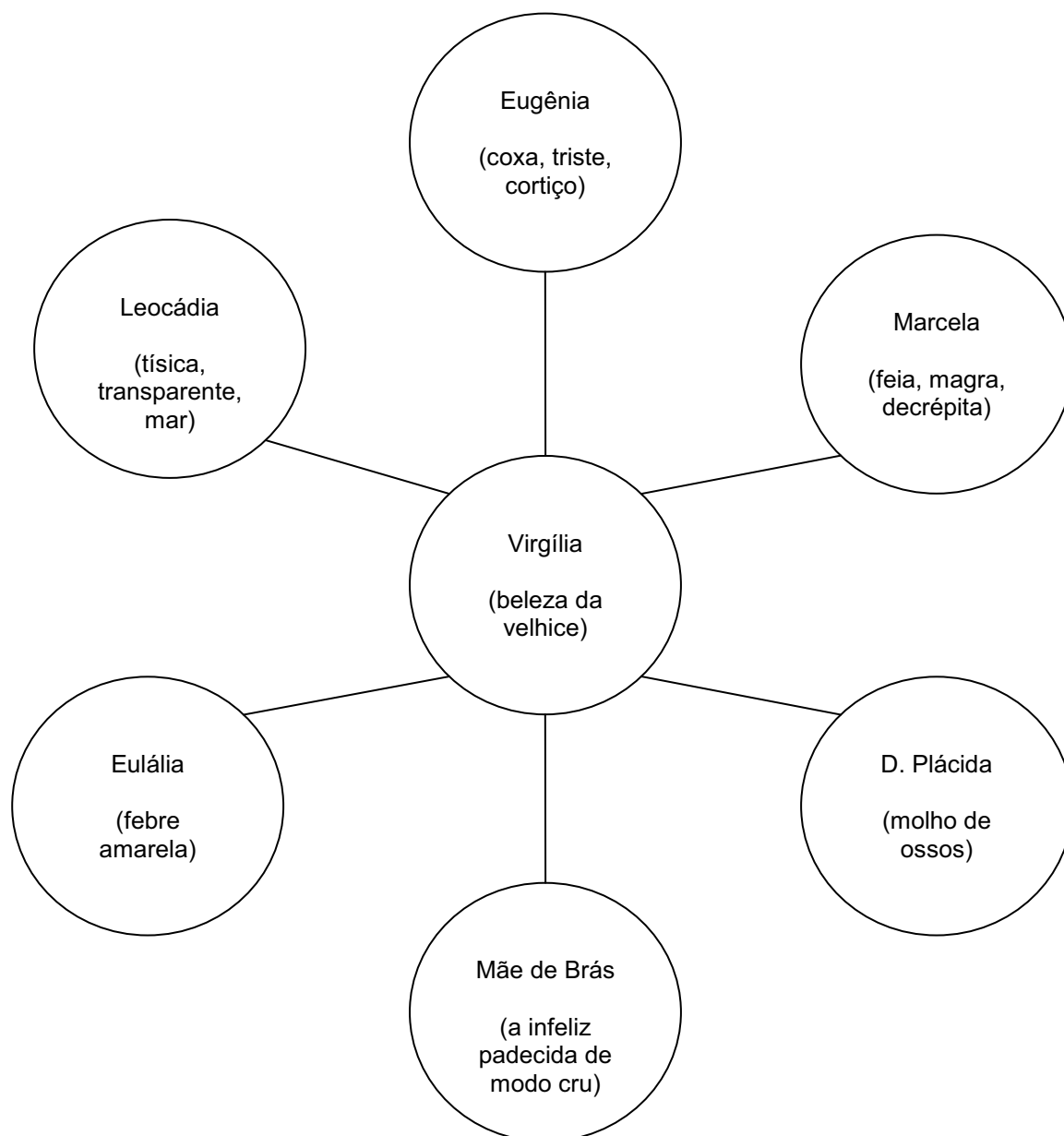


Figura 1 - O destino das mulheres que fizeram parte da vida de Brás Cubas

O fim de algumas mulheres que rodearam Brás se deu de forma grotesca. Somente duas, dentre as escolhidas para análise, sobrevivem a esse triste fim. A primeira é Virgília, que acompanha Brás Cubas até a última morada, e, como já mencionamos anteriormente, não sofre as mazelas da vida. A segunda é Eugênia, que, apesar de ser desprezada pela sociedade por causa do defeito físico e de ser predestinada a ser eliminada do convívio social, para que não se relacionasse e

tivesse filhos, preservando, assim, a raça humana, sobrevive em precárias condições, mas com a dignidade que lhe resta.

Apesar de ser dotada da beleza, mesmo na velhice, Virgília não escapa de ser descrita de maneira grotesca em seus atributos físicos. Nos tempos de namoro com Brás, ele a vê deformada em uma de suas visitas. Tal fato é fruto da imaginação do narrador-personagem, que havia acabado de reencontrar Marcela na Rua dos Ourives, vitimada pela doença. A alucinação de Brás é assim descrita:

[...] De repente morre-me a voz nos lábios, fico tolhido de assombro. Virgília... seria Virgília aquela moça? Fitei-a muito, e a sensação foi tão penosa, que recuei um passo e desviei a vista. Tornei a olhá-la. As bexigas tinham lhe comido o rosto; a pele, ainda na véspera tão fina, rosada e pura, aparecia-me agora amarela, estigmada pelo mesmo flagelo, que devastara o rosto da espanhola. Os olhos, que eram travessos, fizeram se murchos; tinha o lábio triste e a atitude cansada. Olhei-a bem; peguei-lhe na mão, e chamei-a brandamente a mim. Não me enganava; eram as bexigas. Creio que fiz um gesto de repulsa. (p. 560).

Virgília é uma das personagens, como mencionamos na introdução desta dissertação, que sobressaem às figuras masculinas, que não é “diminuída” de seus atributos sociais, pois vive uma vida dupla: uma como amante de Brás Cubas, que lhe oferece uma vida de “prazeres físicos”, e outra com o marido Lobo Neves, que lhe concede os “prazeres sociais”. Sobre esta questão, diz Schwarz (2003):

[...] Também ela faz questão do bom e do melhor, em que se incluem as audácias da elegância moderna tanto quanto as vantagens da situação tradicional. Brilho mundano, um pouco de agnosticismo, galanteios românticos, liberdade no amor – sem prejuízo de vida familiar sólida, consideração pública, oratório de jacarandá no quarto, reputação imaculada, privilégio. Ocorre que a busca simultânea desses benefícios contraditórios diminui os varões, pois lhes tira o crédito à gravidade moral, assentada sobre a presunção da consistência. Ao passo que na mulher a mesma inconsistência é um encanto a mais, e até manifestação de força, já que indica a possibilidade de satisfação onde toda a linha masculina da coerência só enxerga inviabilidade e necessidade de optar. [...] (p. 136).

Virgília, assim como Eugênia, consegue subverter todos os valores sociais da época, e também em sua vida a dualidade está presente. O espaço em que convive é dual: para o idílio, o espaço físico é a casinha da Gamboa; para a vida “perfeita” diante dos olhos da sociedade, os bailes e a casa em que vivia com Lobo Neves. A esse propósito, colocamos como exemplo o excerto que se segue, em que nos é apresentada a casinha da Gamboa:

“[...] um recanto na Gamboa. Um brinco! Nova, caiada de fresco, com quatro janelas na frente e duas de cada lado, - todas com venezianas cor de tijolo, - trepadeira nos cantos, jardim na frente; mistério e solidão. Um brinco. (p. 581).

Porém, antes de ser revelado o local do idílio, o narrador-personagem Brás Cubas nos apresenta suas impressões sobre Virgília após sua proposta de fuga:

Vi que era impossível separar duas coisas que no espírito dela estavam inteiramente ligadas: o nosso amor e a consideração pública. Virgília era capaz de iguais e grandes sacrifícios para conservar ambas as vantagens, e a fuga só lhe deixava uma. [...] (p. 581).

Notemos aqui a personificação de algumas figuras que aparecem no delírio de Brás nas atitudes de Virgília: a ambição e a vaidade. Além dessas figuras personificadas, Virgília corporifica a cobiça e a riqueza ao preterir Brás Cubas e escolher Lobo Neves como seu futuro marido, pois ele é o único que podia lhe oferecer uma posição de destaque na Corte do Rio de Janeiro do século XIX.

A exemplo do que fizemos ao associar o nome de Eugênia à vida que levava, o nome de Virgília pode ser associado a três significados. O primeiro provém do nome masculino Virgílio, que, por sua vez, provém da forma Vergilius. Segundo

Tânia Maria Nunes de Lima Câmara⁶, o nome Virgília pode ser ligado ao “nome virgo”, cujo significado, “virgem”, nos remete a “idéias de ‘candura’, de ‘pureza’, de ‘inocência’” que “aparecem diretamente associadas”. Mas sabemos que Virgília é o oposto destes significados, como aponta uma referência do Sr. Cubas a seu nome, “*um anjo sem asas*” (p. 549).

À medida que conhecemos Virgília, percebemos que ela não é nada inocente, que age de acordo com suas conveniências. Podemos aqui associar seu nome a um segundo significado, quando o narrador faz referência ao poeta latino Virgílio, que escreveu *Eneida*. A menção a esta associação ao nome do poeta ocorre por ocasião da visita do Sr. Cubas a Brás, na Tijuca, quando ele foi tratar do casamento do narrador-personagem com Virgília. No momento da conversa, Brás começa a escrever em um papel:

Vir	Virgílio	Virgílio	Virgílio
		Virgílio	Virgílio
(p.549)			Virgílio ⁷

A disposição do nome Virgílio permite formar duas imagens: a primeira de um triângulo maior, que se inicia pela palavra “vir”, que dá idéia de alguém ou algo que está por chegar; no ápice deste triângulo temos Virgílio, ou melhor, nossa Virgília. A segunda imagem formada é de um triângulo menor localizado ao lado direito do trecho em questão. Nesse segundo triângulo composto pelos nomes, podemos associar o triângulo amoroso do qual Brás Cubas fará parte. No vértice temos Virgília e, nas pontas, os homens que farão parte de sua vida: o próprio Brás e seu futuro marido Lobo Neves.

⁶ *Os antropônimos em Machado de Assis, uma leitura morfossintática*. in: Cadernos do CNFL, série IV, nº 07.

⁷ Mantivemos a diagramação do autor.

Ainda sobre este significado, é relevante acrescentar que, anteriormente a esta escrita do nome Virgílio no papel, o narrador começa a desvendar o mistério de quem seria sua futura pretendente:

[...] Eu deixava-me estar ao canto da mesa, a escrever desvairadamente num pedaço de papel, com uma ponta de lápis; traçava uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo, e repetia-os muitas vezes, sem ordem, ao acaso, assim. (p. 548).

É interessante observar que algumas formas desenhadas pelo protagonista nesse trecho do romance, como nariz e triângulo, podem ser associadas à imagem representativa da letra V, inicial do nome de Virgília.

Cabe ressaltar que o triângulo amoroso vai durar o tempo que for conveniente a Virgília. Ao ser nomeado pela segunda vez para a presidência da província, Lobo Neves aceita. No entanto, Brás já não vai mais como seu secretário e, desta maneira, o triângulo se desfaz e nada mais acontece entre o casal de amantes. Ao regressar da província, Brás e Virgília se reencontram. Porém, eles não continuam o caso amoroso. Virgília, assim como Brás, está mais velha e, por conseguinte, se dedica apenas ao marido e ao filho.

Além destas associações ao significado do nome Virgília, pode ser acrescentada uma terceira, que nos permite compreender um pouco mais de seu caráter. Uma outra origem do nome Virgília aponta a forma latina “virga”, que significa vara, verga. A vara, como sabemos, é um ramo fino e flexível que pende para o lado, assim como nossa intrépida personagem. Por isso Virgília é o vértice do triângulo amoroso, pois, ao mesmo tempo em que está ao lado do marido para manter seu status social e “a consideração pública”, ela está ao lado do amante na

casinha da Gamboa para ocupar suas tardes ociosas e manter, desta maneira, “o amor”. Aliás, não é à toa que a casa se localiza na Gamboa, local que representa a duplicidade da vida de Virgília, assim como ocorre com Eugênia, que vive na Tijuca.

Gamboa é área portuária do Rio Janeiro, localizada próxima ao centro, onde fervilham os acontecimentos sociais. Tanto que no dia em que Brás Cubas acertou os últimos detalhes da casa que seria o palco dos encontros furtivos do casal, ele se depara com a cena do vergalho. Seu ex-escravo Prudêncio “vergalhava” um escravo que lhe pertencia por estar bêbado. Além disso, a palavra Gamboa significa uma variedade de marmelo, fruto do marmeleiro, cuja árvore apresenta ramos em forma de longas varas, o que nos permite fazer associação novamente com o terceiro significado do nome Virgília.

No que se refere à construção de Virgília e Eugênia, podemos dizer que ambas instigam o pensamento dos leitores, por surpreenderem cada vez que aparecem no romance. Recordemos o caso de Eugênia, no momento em que ela responde a Brás sobre seu defeito físico, já apresentado anteriormente. O modo como ela reage diante da situação constrangedora supera as expectativas do leitor que, num primeiro momento, pensa que ela tomará a mesma atitude da mãe: irá se calar.

Quanto à construção de Virgília, ela representa o vértice do triângulo e a vara, como podemos observar no fragmento em que encontramos uma referência à vida dupla que levava:

[...] Virgília estava serena e risonha, tinha o aspecto das vidas imaculadas. Nenhum olhar suspeito, nenhum gesto que pudesse denunciar nada; uma igualdade de palavra e de espírito, uma dominação sobre si mesma, que pareciam e talvez fossem raras [...] (p. 520).

Nota-se, nesse exemplo, o fascínio que o narrador tenta passar ao leitor para demonstrar a postura de Virgília. Ao utilizar a expressão “vidas imaculadas”, convida o leitor a refletir e tentar construir uma imagem da mulher que é descrita misteriosamente. Essa expressão será revelada em seu verdadeiro significado capítulos mais adiante, quando eles se tornam amantes. Que “vida imaculada” tinha tido Virgília? Uma mulher de vida dupla, que vai evoluindo e demonstrando sua força de manipulação nas ações de Brás no decorrer da narrativa, que, embora, nunca descrita da mesma maneira, sempre aparece de maneira admirável diante das circunstâncias que a rodeiam. Se a compararmos à irmã de Brás Cubas, Sabina, vemos como ela, um pouco mais que Eugênia, sobressai em todos os sentidos.

À medida que Virgília vai sendo descrita, seus gestos vão determinando seu caráter, assim como os de Marcela, como revela o fragmento em que Brás chega atrasado à casa da moça, nos tempos em que eram namorados, e acaba se assustando com o comportamento dela:

*[...] achei Virgília ansiosa, mau humor, fronte nublada. [...] No fim dos cumprimentos disse-me a moça com seqidão:
- Esperávamos que viesse mais cedo!* (p.559).

Observa-se neste fragmento que Virgília começa a revelar suas atitudes e a comandar as ações do narrador. Ele vai se colocar “de joelhos” diante das atitudes da amada e gostará cada vez mais de compartilhá-la com Lobo Neves, como mostra a passagem em que ela volta de São Paulo, casada, e ele a encontra no baile:

[...] Valsamos uma vez, e mais outra vez. [...] Creio que essa noite apertei-lhe a mão com muita força, e ela deixou-a ficar, como esquecida, e eu a abraçá-la, e todos com os olhos em nós [...] (p. 566).

Esta atitude não constrange Brás, pois ele, como já dito, gosta da situação que vive, porque não assume publicamente nenhum compromisso com Virgília. Mesmo quando alguém alude ao romance existente entre ambos, ele fica internamente contente, mas disfarça muito bem, não deixando transparecer em suas atitudes a vida amorosa que levam.

Virgília é um excelente exemplo da projeção de que fala Antonio Candido ao se referir à forma como o autor constrói suas orações para a composição do romance. Como já abordamos anteriormente, todas as vezes que a personagem é descrita no romance, entramos em contato com um novo artifício de suas atitudes. Às vezes, somos levados a antecipar uma ação que poderia ser decorrente do fato que sucedeu, mas ela acaba não (re)agindo da maneira como imaginamos, como ocorre na época em que foi prometida a Brás Cubas. Convidado a jantar na casa de seus pais, Brás chega atrasado. Ela reage “agressivamente” e revela uma Virgília que ele até então desconhecia: ele passa a imaginá-la de maneira grotesca, como dissemos anteriormente.

Um outro aspecto a ser observado na construção de Virgília é o da sua autoconsciência. Segundo a denominação de Bakhtin, *Memórias póstumas de Brás Cubas* é um romance polifônico, ou seja, um romance que apresenta vozes que “falam e polemizam entre si” (BARROS, 2003, p. 4), e por isso tem características próprias na constituição das personagens.

A questão da autoconsciência de Virgília pode ser observada no momento em que ela conversa com Brás a respeito do envolvimento amoroso de ambos. Ela confessa o remorso que às vezes atingia sua consciência, mas, ao ser questionada pelo narrador-personagem, revela que o ama.

Já aos olhos do marido Lobo Neves, Virgília era vista como uma mulher imaculada, sem motivo nenhum para desconfiança, como confessou ele um dia a Brás:

[...] Como adorasse a mulher, não se vexava de mo dizer muitas vezes; achava que Virgília era a perfeição mesma, um conjunto de qualidades sólidas e finas, amorável, elegante, austera, um modelo. E a confiança não parava aí. Da fresta que era, chegou a porta escancarada [...] (p. 571).

Nesta descrição de Virgília, podemos perceber uma característica que é também utilizada por Machado de Assis em *Dom Casmurro*: a dissimulação da personagem feminina. Enquanto Virgília trai realmente Lobo Neves, o caso da traição de Capitu não é confirmado, já que cabe ao leitor decidir se ela traiu Bentinho ou não. E Virgília vai mais longe: assume que é dissimulada, pois, apesar de Lobo Neves ter suas desconfianças, ela consegue persuadi-lo de tal forma que ele acredita que o que sabe não passa de calúnias daqueles que os cercam. Tanto que, nas duas vezes em que sua fidelidade ao marido é colocada em cheque, por ocasião da carta enviada a Lobo Neves e quando ele aparece repentinamente na casinha da Gamboa, ela consegue escapar ilesa da situação, o que não ocorre com Capitu, que, como punição pela “traição”, é enviada à Europa por Bentinho.

Essa dissimulação do caráter de Virgília pode ser percebida em vários momentos do romance, como no capítulo *Fujamos*, em que Brás vai visitá-la e ela o

põe a par da desconfiança de um escravo. Ao notar a chegada do marido, ela vai para o quarto e volta para a sala minutos depois da entrada dele, que está trocando palavras com o convidado para o jantar. A desfaçatez dela é tão grande que nem mesmo o melhor detetive conseguiria desmascará-la diante de tal situação.

A tentativa de dissimulação também aparece no capítulo em que Lobo Neves comunica sua nomeação para a presidência. Como terá que deixar o amante para acompanhar o marido, Virgília não gosta e deixa transparecer que não está satisfeita:

*[...] Olhei para Virgília, que empalideceu; ele, que a viu empalidecer, perguntou-lhe:
- A modo que não gostaste, Virgília?
Virgília abanou a cabeça.
- Não me agrada muito, foi sua resposta.
Não disse mais nada; mas de noite Lobo Neves insistiu no projeto um pouco mais resolutamente do que de tarde; dois dias depois declarou à mulher que a presidência era definitiva. Virgília não pôde dissimular a repugnância que isso lhe causava [...] (p. 588).*

Também em momentos de perigo, Virgília consegue driblar a situação. Após perder o bebê, Lobo Neves mostra-lhe a carta que recebera com as suspeitas de sua traição. Ela demonstra sua indignação e completa as palavras do marido, que a questiona se era “calúnia”, com o adjetivo “infame”. Assim Virgília escapa mais uma vez de ser descoberta e de ter, por assim dizer, que deixar de viver sua vida dupla, que tanto lhe aprazia.

Se a compararmos com personagens de outras épocas literárias, ou até mesmo com Luísa, de *O primo Basílio*, Virgília é uma das poucas personagens que não se deixa abater pela situação de perigo e consegue revertê-la de tal maneira que os que a rodeiam acreditam que ela tenha sido vítima de “armações”. Nos

trechos a seguir, temos a ilustração de como os homens são “diminuídos”, como aponta Schwarz (2003), diante da força feminina emanada por Virgília:

O marido respirou; mas tornando à carta, parece que cada palavra dela lhe fazia com o dedo um sinal negativo, cada letra bradava contra a indignação da mulher. Esse homem, aliás intrépido, era agora a mais frágil das criaturas. [...] Instou com a mulher que lhe confessasse tudo, porque tudo lhe perdoaria. Virgília compreendeu que estava salva; mostrou-se irritada com a insistência, jurou que da minha parte só ouvira palavras de gracejo e cortesia. A carta havia de ser de algum namorado sem ventura. E citou alguns, - um que a galanteara francamente, durante três semanas, outro que lhe escrevera uma carta, e ainda outros e outros. [...] Ouvi tudo isto um pouco turbado, não pelo acréscimo de dissimulação que era preciso empregar de ora em diante, até afastar-me inteiramente da casa do Lobo Neves, mas pela tranqüilidade moral de Virgília, pela falta de comoção, de susto, de saudades, e até de remorsos [...] (p. 602).

Aqui encontramos uma Virgília “inabalável”, assim como Eugênia no episódio em que Brás se culpa por ter sido indiscreto com ela ao saber do seu defeito, pois a situação em que Virgília é colocada não a constrange. A maneira de agir de Eugênia, como se nada tivesse acontecido, é a mesma adotada por Virgília no episódio da carta. Não é à toa que essas duas personagens, cada uma a seu jeito, são as que conseguem subverter os valores sociais vigentes da época.

Voltemos agora à questão da beleza de Virgília. Como já dissemos, ela não sofre as marcas do tempo: os anos, ao contrário, lhe realçam a formosura. Depois de passar um período em uma província, Brás Cubas a reencontra num baile de 1855 e descreve a impressão que ela lhe causa:

[...] Trazia um soberbo vestido de gorgorão azul, e ostentava às luzes o mesmo par de ombros de outro tempo. Não era a frescura da primeira idade; ao contrário; mas ainda estava formosa, de uma formosura outoniça, realçada pela noite [...] (p. 623).

Após esta cena do baile, são poucas as descrições de Virgília feita por Brás Cubas no romance. Ele vai encontrá-la novamente no velório de Lobo Neves, chorando copiosamente, como veremos adiante.

Ainda sobre a personalidade de Virgília, não poderíamos deixar de mencionar sua ambição de projeção social. No capítulo XLIII, ela revela esta sua característica ao trocar Brás Cubas, que não lhe proporcionaria títulos, por Lobo Neves. O trecho que se segue demonstra a escolha feita pela personagem – entre a beleza e a imponência que ela poderia “desfilar” nos salões de baile, ela prefere o que lhe dará notoriedade perante a Corte:

Virgília comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia, deixando o pavão com o seu espanto, o seu despeito, e três ou quatro beijos que lhe dera (p.561).

Ocorre aqui o que Bakhtin denomina “autoconsciência” das personagens: a escolha de Virgília não foi impensada. Virgília, porém, amou a águia e o pavão com igual intensidade. A revelação sobre seus sentimentos por Lobo Neves se dá no momento de sua morte. A maneira irônica com que Brás faz referência a este amor pode ser percebida quando assistimos ao filme homônimo e do qual utilizamos a cena para ilustrar essa referência, pois, ao lermos o romance, não nos damos conta que essas mesmas referências aparecem fragmentadas em dois capítulos, entremeados com suas reflexões:

[...] Na sala mortuária achei Virgília, ao pé do féretro, a soluçar. Quando levantou a cabeça, vi que chorava deveras. Ao sair o enterro, abraçou-se ao caixão, aflita; vieram tirá-la e levá-la para dentro. Digo-vos que as lágrimas eram verdadeiras. [...] (p. 634).

[...] Não podia sacudir dos olhos a cerimônia do enterro, nem dos ouvidos os soluços de Virgília. Os soluços, principalmente, tinham o som vago e misterioso de um problema. Virgília traíra o marido, com sinceridade, e agora chorava-o com sinceridade. [...] (p. 635)

Virgília age com naturalidade diante de todos os fatos que circundaram sua vida. Não teve remorsos por trair Lobo Neves, visto que uniu o útil ao agradável: o reconhecimento por parte da sociedade por ser esposa de um político prestigiado e a aventura de viver um amor às escondidas. Talvez seja por isso a dor que tenha sentido pela perda do marido, revelada da maneira como percebeu Brás Cubas.

Por agir de acordo com seus impulsos, Virgília sabia se comportar de maneira adequada todas as vezes que a sociedade lhe cobrava uma explicação e aqui, principalmente no velório do marido, não seria diferente, já que agia por interesses próprios, o que não ocorre com Capitu no enterro de Escobar. A maneira como Bentinho descreve a cena é de acordo com os interesses dele, e não de acordo com os pensamentos de Capitu: ela não pode se defender das suspeitas do marido da maneira como fez Virgília.

Tanto Virgília como Eugênia conduzem suas vidas de maneira diferenciada das demais personagens machadianas: enfrentam todos os desafios impostos pela vida. **Virgília** e **Eugênia** são as personagens que incorporam um pouco de todas as teorias apresentadas em relação à construção e ao grotesco e, por este motivo, conseguem se destacar no romance. A posição de destaque que ambas assumem no romance é o que as torna mais interessantes ao serem analisadas. Além disso, colocam-se numa posição acima do narrador-personagem Brás Cubas, que acaba se rendendo aos encantos emanados por elas.

Convém acrescentar que Virgília e Eugênia também são dois pólos opostos. Apesar de ser sempre ressaltada em sua beleza pelo narrador, Virgília se torna grotesca aos nossos olhos pelas atitudes que tem durante a narrativa. Já Eugênia, mesmo sendo desprezada e tratada sempre de forma grotesca, se torna bela, por ser a única personagem feminina que não se rebaixa diante de Brás. A nossos olhos ela é a verdadeira beleza que aparece em todo o romance, por isso se torna única. Realmente, o feio tem mil formas, e é por isso que sempre nos apresenta aspectos novos, assim como nossa flor da moita e – por que não dizer – flor do pântano.

As diferenças não só de comportamento de Virgília e Eugênia como também os aspectos grotescos e de construção dessas duas personagens em relação às demais personagens femininas presentes em *Memórias póstumas de Brás Cubas* serão objetos de estudo e análise no próximo capítulo.

4. A PRESENÇA FEMININA NA VIDA DE BRÁS CUBAS: OUTRAS MULHERES QUE INSTIGAM O PENSAMENTO DOS LEITORES

Era necessário deixar um pouco de lado os alfinetes e bordados que impregnavam a vida feminina e tentar tecer outros rendados históricos em busca de certos ideais.

Elisabeth Siqueira

Além de Virgília e Eugênia, que influenciaram a vida de Brás Cubas, outras personagens femininas se destacaram por sua presença na narrativa, ainda que, algumas vezes, de maneira breve. É o caso de Eulália, bem como de D. Plácida e Marcela, que, depois de Virgília e Eugênia, são as que ganham destaque maior na ótica do narrador-personagem.

A estas três personagens, não podemos deixar de acrescentar as imagens grotescas que aparecem personificadas na mãe de Brás e Leocádia, como também as personagens Sabina e D. Eusébia, que representam fielmente o papel feminino na sociedade brasileira do século XIX. Todas essas mulheres tiveram uma participação especial, mesmo que por pouco tempo, na vida de nosso intrépido narrador-personagem.

4.1 Marcela, linda Marcela

Em contraponto às figuras de Virgília e Eugênia, temos Marcela, uma das primeiras paixões de Brás Cubas. Ela é um grande exemplo da linha tênue que existe entre o belo e o grotesco, quando abordamos a questão física, ou seja, a aparência do ser humano.

Marcela surge na vida de Brás Cubas quando ele ainda é adolescente. Como o próprio narrador-personagem nos conta, ela o encantou tanto em seus atributos físicos como com sua personalidade, desde o primeiro instante em que a viu. Aliás, é a personalidade de Marcela o fator determinante tanto para seu comportamento na sociedade como para o traço mais marcante de sua composição: o caráter, como podemos observar numa das primeiras referências feitas a ela:

[...] a verdade é que Marcela não possuía a inocência rústica, e mal chegava a entender a moral do código. Era boa moça, lépida, sem escrúpulos, um pouco tolhida pela austeridade do tempo, que lhe não permitia arrastar pelas ruas os seus estouvamentos e berlindas; luxuosa, impaciente, amiga do dinheiro e dos rapazes [...] (p. 533, grifos nossos).

Ao se referir a Marcela como “boa moça”, o narrador faz um pouco de mistério quanto à verdadeira posição social da personagem dentro da história. Na verdade, ele não só a ironiza com esta caracterização como também ironiza a sociedade em que vive (capítulos mais tarde o pai vai mandá-lo para Portugal para que ele não difame o nome da família nesta mesma sociedade). Ao mencionar que ela é “amiga do dinheiro”, aponta outra característica relacionada do caráter de Marcela: a cobiça. Ela é a personificação de uma das figuras que tanto o atormentou no delírio. A natureza do caráter de Marcela permeará todos os momentos em que ela aparece na narrativa, como veremos em análises posteriores, principalmente quando ele a reencontrar em uma loja de penhores.

Marcela difere de Eugênia, mas não de Virgília, principalmente pela maneira como é apresentada na maioria das vezes: através dos seus gestos. Assim como eles determinaram o caráter e delinearam as atitudes de Virgília, os gestos, também, são determinantes para entender o caráter de Marcela. Mesmo quando Brás

menciona alguns de seus atributos físicos, ele os associa às atitudes, ou seja, aos gestos de Marcela, como, por exemplo, quando ele nos fala da beleza que ela esbanjava quando a conheceu:

Vi-a, pela primeira vez, no Rocío Grande, na noite das luminárias, logo que constatou a declaração da independência, uma festa da primavera, [...]. Vi-a sair de uma cadeirinha, airosa e vistosa, um corpo esbelto, ondulante, um desgarre, alguma coisa que nunca achara nas mulheres puras. – Segue-me, disse ela ao pajem. E eu segui-a, tão pajem como o outro, como se a ordem me fosse dada, deixei-me ir namorado, vibrante, cheio das primeiras auroras. A meio caminho, chamaram-lhe “linda Marcela”, lembrou-me que ouvira tal nome a meu tio João, e fiquei, confesso que fiquei tonto (p. 533, grifo nosso).

Esta escolha pelos gestos de Marcela não ocorre por acaso. Segundo Rosenfeld (1976), essas marcas são escolhidas pelo escritor para que os leitores identifiquem a personagem de uma maneira “completa, suficiente e convincente”, sem com isso “diminuir a impressão de complexidade e riqueza”⁸.

A beleza física de Marcela, se comparada ao seu caráter moral, fica em segundo plano, como podemos notar na maneira como ele narra sua descida da cadeira. São suas atitudes que a diferenciam das demais personagens femininas, principalmente quando essas atitudes estão ligadas a algum mimo dado por Brás, como mostra a seguinte passagem:

*– Em verdade, dizia-me Marcela, quando eu lhe levava alguma seda, alguma jóia: em verdade, você quer brigar comigo... Pois isto é coisa que se faça... um presente tão caro...
E, se era jóia, dizia isto a contemplá-la entre os dedos, a procurar melhor luz, a ensaiá-la em si, e a rir, e a beijar com uma reincidência impetuosa e sincera; mas, protestando, derramava-se-lhe a felicidade dos olhos, e eu sentia-me feliz com vê-la assim [...] (p. 534-535).*

⁸ A personagem do romance. in. CANDIDO, Antonio (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

Notemos a destreza de Marcela na cena descrita: as reticências revelam sua cobiça, vaidade e ambição por coisas materiais, “pecados capitais” que fazem parte da formação moral de seu caráter, bem definido por Brás Cubas quando diz que:

Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis (p. 536).

As atitudes de Marcela continuam sendo desvendadas à medida que o narrador-personagem nos conta sobre os caprichos e desejos da referida personagem:

assim foi que um dia, como eu lhe não pudesse dar certo colar, que ela vira num joalheiro, retorquiu-me que era um simples gracejo, que o nosso amor não precisava de tão vulgar estímulo (p. 535).

E continua:

– Não lhe perdão, se você fizer de mim essa triste idéia, conclui ameaçando-me com o dedo.

E logo, súbita como um passarinho, espalmou as mãos, cingiu-me com elas o rosto, puxou-me a si e fez um trejeito gracioso, um momo de criança. Depois reclinada na marquesa, continuou a falar daquilo, com simplicidade e franqueza. Jamais consentiria que lhe comprassem os afetos [...] (p. 535).

Mais adiante, diz que:

Marcela teve primeiro um silêncio indignado; depois fez um gesto magnífico: tentou atirar o colar à rua. Eu retive-lhe o braço; pedi-lhe muito que não fizesse tal desfeita, que ficasse com a jóia. Sorriu e ficou. (p. 536)

Cada gesto de Marcela é fundamental para que entendamos os valores morais por ela cultivados. Nesta seqüência de exemplos que apresentamos, isso se torna mais claro. Ao dizer que o amor de ambos “não precisava de tão vulgar

estímulo”, ou quando diz que “jamais consentiria que lhe comprassem os afetos” e ainda “depois fez um gesto magnífico: tentou atirar o colar à rua”, é como se seus atos quisessem nos revelar que ela era uma pessoa que não se corrompia diante do luxo que a vida podia lhe oferecer. Porém, sua atitude final revela realmente quem ela é e o quanto lhe dão prazer as coisas boas que a vida e as pessoas lhe oferecem.

O próprio Brás Cubas reconhece o caráter dúbio de Marcela, percebe que sua boca diz uma coisa e seus olhos e gestos transmitem outras. São seus “defeitos”, que ele ameniza. Seu pensamento acerca deste assunto é revelado ao leitor logo após a cena em que oferta a ela o último presente. Como queria que ela fosse com ele para Portugal, na tentativa de tentar convencê-la, presenteia-a com um pente de marfim com três diamantes:

[...] Certo é que os diamantes corrompiam-me um pouco a felicidade; mas não é menos certo que uma dama bonita pode muito bem amar os gregos e os seus presentes. E depois eu confiava na minha boa Marcela; podia ter defeitos, mas amava-me... (p. 538, grifo nosso)

A exemplo do que aconteceu quando nos descreveu Marcela pela primeira vez como boa moça, Brás Cubas volta a fazer esta referência, só que desta vez com muito mais ironia.

Ainda cabe observar que a beleza de Marcela dura apenas o tempo em que estão enamorados. Depois de separados, quando Brás retorna ao Brasil e a reencontra, ela já não está mais como antes – os anos e a doença “deterioraram” sua imagem:

[...] estava sentada uma mulher, cujo rosto amarelo e bexiguento não destacava logo, à primeira vista; mas logo que se destacava era um espetáculo curioso. Não podia ter sido feia; ao contrário, via-se que fora bonita, e não pouco bonita; mas a doença e uma velhice precoce destruíram a flor das graças. As bexigas tinham sido terríveis; os sinais, grandes e muitos, faziam saliência e encarnas, declives e aclives, e davam uma sensação de lixa grossa enormemente grossa [...] (p. 557).

Depois desse encontro, Marcela só é vista por Brás Cubas em seus instantes finais de vida. A personagem não fugirá do grotesco: o fantasma da morte, que ronda a vida das pessoas e provoca medo, que esteve tantas vezes rondando a vida de Brás Cubas – em seu delírio, no navio que o leva a Portugal, quando regressa ao Brasil e encontra sua mãe acamada –, estará presente nas últimas descrições de Marcela.

Quando comparada a Virgília, a “linda” Marcela teve um final grotesco: sua beleza foi sendo deteriorada pela ação do tempo e da doença. Se na festa da primavera ela esbanjava beleza e juventude, ao encontrá-la em uma loja, posteriormente, Brás defronta-se com uma mulher carcomida pela doença. Ao reencontrá-la, nos instantes finais de sua vida, ela está acamada em um hospital de caridade. Brás assim descreve o momento de sua morte:

e onde a vi expirar meia hora depois, feia, magra, decrépita... (p.638).

A morte de Marcela é descrita pelo narrador da mesma forma que as de Leocádia e D. Plácida, como veremos mais adiante. Nos três casos o narrador chama a atenção do leitor, levando-o a refletir sobre a linha tênue que separa a vida da morte, assim como a que separa a beleza da imagem grotesca. Ao analisarmos o modo como ele descreve a morte de Marcela, observamos que, além do medo, a morte provoca repugnância.

Como pode uma personagem, apresentada no início do romance em suas belas formas, ter um final como este? Como, tendo sido por duas vezes apresentada em suas formas grotescas, na hora da morte ela ainda pode causar no leitor uma sensação de desagrado, de mal-estar?

Para responder a estas indagações, devemos nos lembrar que o romance é narrado no século XIX, na Corte do Rio de Janeiro. Mulheres como Marcela, de uma maneira ou outra, deveriam “pagar” pela “vida fácil” que levavam. No caso de nossa personagem, diferentemente de Lúcia⁹, que resolveu morrer para obter a redenção de uma vida impura e não permitir que seu amado fosse excluído da sociedade por ter se apaixonado por uma prostituta, a própria vida impôs para Marcela suas sanções: primeiro, como já dissemos, com a doença que lhe deteriora a pele, e depois, para livrar a “sociedade” de pessoas como ela, a morte.

Há ainda uma outra resposta para estas indagações e, principalmente, para a compreensão da linha tênue existente entre a vida e a morte. Se compararmos os adjetivos utilizados por Brás Cubas para descrever Marcela no primeiro momento em que ele a encontra na noite das luminárias e depois no hospital, vemos que há um contraste entre eles: para airoso e vistoso, feio; para corpo esbelto e ondulado, magro; para lépido e luxuoso, decrépito. Assim, Machado de Assis consegue levar o leitor a compreender que a vida não é feita só de bons momentos, mas que, entremeados a eles, nos deparamos com situações que nos levam a refletir sobre as “mazelas” que ela nos impõe.

⁹ *Lucíola*, de José de Alencar.

Ainda sobre esta questão, não podíamos deixar de retomar a ilustração que ora já apresentamos e comparar o final que Marcela teve com o final de Eugênia. Apesar de toda a sociedade querer eliminar a “flor da moita”, Eugênia consegue subverter a situação e é encontrada por Brás Cubas vivendo em um cortiço. Já Marcela, num primeiro momento, após o regresso de Brás Cubas, era dona de uma loja de penhores. Lá tentava driblar as “amarguras” da vida com a mesma “imponência” de seus tempos de beleza. Depois disso, foi encontrada capítulos mais adiante em um leito do hospital. Como podemos observar, Marcela não conseguiu escapar, de maneira alguma, de seu destino. Teve um final merecido pela vida “pecaminosa” que levou, de acordo com os preceitos sociais vigentes no século XIX. Ainda devemos ressaltar que, juntamente com Virgília, personagem central da nossa análise, elas detinham a “beleza”, mas, diferentemente da musa inspiradora de Brás Cubas, que sofre apenas a sanção do tempo, Marcela é acometida pela doença que culmina com sua morte.

Antes de prosseguirmos na análise das outras personagens femininas que compõem o universo de Brás Cubas, abrimos parênteses para que o leitor compreenda o proposto por nós no início desta dissertação sobre a construção da personagem feminina machadiana. Para tanto, utilizamos algumas cenas de *Lucíola*, livro pertencente à estética romântica, escrito por José de Alencar.

Existem algumas cenas narradas por Brás sobre a personagem Marcela que nos permitem estabelecer uma comparação entre o romance de Machado de Assis e o romance *Lucíola*, de Alencar, no quesito da construção da personagem. Vale ressaltar que esta comparação nos permitirá entender a maneira como Machado de Assis compôs suas personagens femininas.

Logo no início do capítulo XIV, em que ele vê Marcela pela primeira vez, Brás não sabe se pode nos revelar quem é a dama por quem ele se encanta, pois a intenção do livro é casta. Se recordarmos um pouco o livro *Lucíola*, de José de Alencar, encontramos a mesma intenção casta no livro quando Paulo começa a contar sua história de amor. Percebemos que esta alusão de pureza por parte do narrador-personagem de *Memórias* é uma ironia aos romances românticos, porque estes preservavam a moral e os bons costumes da época em que foram escritos. Como já mencionamos, a intenção do autor é subverter os valores sociais vigentes no século XIX.

O mesmo ocorre no momento em que Brás encontra Marcela pela primeira vez. Ao encontrá-la na noite das luminárias, podemos recordar da cena em que Paulo vê Lúcia. Esta cena do encontro de, um lado, Marcela e Brás, e, de outro, Paulo e Lúcia, permite-nos retomar uma questão abordada em nossa apresentação: a de que Machado de Assis construiu suas personagens diferentemente dos autores brasileiros da época romântica que utilizavam os modelos europeus. Ao compararmos os trechos das duas obras, podemos perceber a crítica que Machado faz ao exagero de detalhes utilizados pelo Romantismo.

Para melhor explicitar o que abordamos no parágrafo anterior, utilizamos as cenas do livro de Alencar para as comparações. Queremos ressaltar que, ao apresentar as cenas de ambos os romances, mostraremos a maneira como os autores abordaram o mesmo assunto. Cabe ainda ressaltar que Machado de Assis utiliza-se do recurso da paródia para compor suas cenas.

Assim como Brás Cubas encontra Marcela em um lugar público, no romance de Alencar, Paulo depara-se com Lúcia em uma festa no passeio público do Rio de Janeiro – a festa da Glória:

É uma festa filosófica essa festa da Glória! [...].

[...] descobri nessa ocasião, a alguns passos de mim, uma linda moça, que parara um instante para contemplar no horizonte as nuvens brancas esgarçadas sobre o céu azul e estrelado. Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada. [...].

[...] Voltou-se confusa ouvindo Sá pronunciar o seu nome: - Lúcia! (Lucíola, p. 90-91).

A semelhança entre os trechos demonstra como a constituição das personagens de uma época literária para outra varia. Em *Lucíola*, a revelação da verdadeira condição social de Lúcia só será exposta capítulos mais tarde, enquanto em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, já temos indícios da condição de Marcela logo que ela é apresentada ao leitor. Ao descrever Lúcia, o narrador nos apresenta uma moça de porte recatado ao utilizar “talhe esbelto e de suprema elegância”, diferentemente de Marcela, que aparece em “um corpo esbelto, ondulante, um desgarre”, e, como o próprio Brás diz, “que nunca achara nas mulheres puras”.

A semelhança entre os dois romances pode ser observada nas ceias de que Paulo e Brás Cubas participam, e nas quais encontram Lúcia e Marcela, respectivamente. A ceia em *Lucíola* ocorre na casa da personagem Sá, enquanto em *Memórias póstumas de Brás Cubas* ela acontece na casa da própria Marcela. No romance de Machado de Assis, as cenas são narradas de maneira mais sintetizada do que nas cenas compostas por Alencar, pois o objetivo maior do narrador-personagem Brás Cubas é contar ao leitor como ele conseguiu o primeiro beijo de

Marcela. Já em *Lucíola*, Paulo irá se deparar com a imagem de uma Lúcia diferente da que ele idealizava.

O fato mais importante a ser observado é como Alencar e Machado descreveram as cenas em seus romances:

Já estavam reunidos os convidados: Lúcia, três belas mulheres que eu conhecia de vista, e um senhor de cabelos e barbas brancas [...].

O sexto convidado era um moço de 17 anos, o Sr. Rochinha, que trazia impressa na tez amarrotada, nas profundas olheiras e na aridez dos lábios, a velhice prematura. Libertino precoce, curvado pela consunção [...].

Não lhe falo da ceia que nada tinha de especial. Suntuosa e delicada, como as sabem preparar aqui [...].

Sentamos-nos dois a dois, porque só havia na sala quatro cadeiras. [...].

Ao anunciar da ceia, Lúcia tomou-me o braço que ia oferecer-lhe.[...]. (Lucíola, p. 107-109).

Três dias depois perguntou-me meu tio, em segredo, se queria ir a uma ceia de moças, nos Cajueiros. Fomos; era em casa de Marcela. O Xavier, com todos os seus tubérculos, presidia o banquete noturno, em que eu pouco ou nada comi, porque só tinha olhos para a dona da casa. Que gentil espanhola! Havia mais uma meia dúzia de mulheres, - e todas de partido - , e bonitas, cheias de graças, mas a espanhola... [...]. (Memórias póstumas de Brás Cubas,. p. 533)

O que notamos na comparação dos excertos é que Machado de Assis importou alguns dados do romance de José de Alencar, subvertendo os valores sociais vigentes não só para a construção das personagens como também para a construção do espaço em que ocorre a ação. Para descrever a cena do jantar, José de Alencar é muito mais detalhista na composição do ambiente, enquanto para Machado de Assis a caracterização do ambiente é menos relevante, pois o que mais importa são os pensamentos da personagem em relação aos fatos ocorridos.

Encontramos aqui uma característica das personagens machadianas que não aparecia nos romances brasileiros anteriores: o fluxo da consciência.

Feitas as análises comparativas das cenas, o que podemos notar é que Lúcia obedece aos padrões sociais do século XIX, desempenhando o papel que lhe coube nesta sociedade. Suporta todo o sofrimento que esta lhe causa e, quando pode se desvencilhar desta vida “profana”, volta para o campo e morre para salvar a única coisa que não lhe foi corrompida: a alma. Já Marcela se revela o oposto de Lúcia. Gosta da vida que leva e, principalmente, dos presentes caros que recebe daqueles que um dia a “amaram”, como Brás Cubas, mostrando sua cobiça pela vida luxuosa e seu caráter ganancioso.

Por conta do caráter é que vemos o quão diferente Marcela é de Lúcia. A “linda” Marcela conserva o caráter ganancioso, mesmo quando é acometida pelas bexigas. Os simples movimentos que realiza refletem o seu caráter:

vi-lhe um movimento como para esconder-se ou fugir; era o instinto da vaidade, que não durou mais de um instante (Memórias póstumas de Brás Cubas, p. 557).

Ainda mais adiante, neste mesmo capítulo, seus olhos e seu rosto é que serão os objetos reveladores de seus gestos:

[...] Não era certamente a Marcela de 1822; mas a beleza de outro tempo valia uma terça parte dos meus sacrifícios? Era o que eu buscava saber, interrogando o rosto de Marcela. O rosto dizia-me que não; ao mesmo tempo os olhos me contavam que, já outrora, como hoje, ardia neles a flama da cobiça [...] (p. 557-558).

Como vemos, Marcela, assim como Virgília, é a personificação dos instintos humanos que assombraram Brás Cubas em seu delírio, principalmente no que diz respeito à vaidade e à cobiça.

Por isso Marcela é uma dessas personagens machadianas que nos leva a refletir o quão frágil é a vida humana e como a ambição de obter coisas materiais, muitas vezes, nos leva a lugares que jamais ousaríamos pensar em visitar um dia.

4.2 D. Plácida: a personagem chamada num momento de simpatia

Ao lado de Marcela, uma outra personagem importante faz contraponto ao par de personagens Eugênia e Virgília: D. Plácida. Como o próprio subtítulo sugere, ela é chamada “num momento de simpatia” para morar na casinha da Gamboa como se esta lhe pertencesse. Essa informação é dada pelo narrador no capítulo que leva o nome da personagem:

e tudo ficou sob a guarda de D. Plácida, suposta, e a certos respeitos, verdadeira dona da casa (p. 583).

Ao ser convidada para morar na casinha da Gamboa, D. Plácida nem sequer desconfia de que ali ocorreriam os encontros do casal Brás e Virgília. Aqui podemos estabelecer uma das primeiras comparações sobre a função de D. Plácida naquela casa: a de escudo. Assim como o escudo protege o soldado na batalha, a personagem em questão protege os amantes dos “olhares” desconfiados daqueles que os cercavam.

Em sua primeira aparição, ela, assim como Virgília, é descrita primeiramente de maneira misteriosa:

convencionamos que iria morar ali uma mulher, conhecida de Virgília, em cuja casa fora costureira e agregada (p. 581).

Uma outra identificação que o texto permite estabelecer entre D. Plácida e sua função na casa é o modo como Brás Cubas apresenta o comportamento dela nos primeiros meses em que lá estava.

O fragmento que se segue revela uma característica própria de D. Plácida: a resignação, aliada à falta de vontade própria, que a leva a aceitar o que lhe é proposto sem contestar:

Custou-lhe muito a aceitar a casa; farejava a intenção e doía-lhe o ofício; mas afinal cedeu. Creio que chorava, a princípio; tinha nojo de si mesma. Ao menos, é certo que não levantou os olhos para mim durante os primeiros dous meses; falava-me com eles baixos, séria, carrancuda, às vezes triste. Eu queria angariá-la, e não me dava por ofendido, tratava-a com carinho e respeito; forcejava por obter benevolência, depois a confiança. Quando obtive a confiança, imaginei uma história patética dos meus amores com Virgília, um caso anterior ao casamento, a resistência do pai, a dureza do marido, e não sei que outros toques de novela. D. Plácida não rejeitou uma só página da novela; aceitou-as todas. Era uma necessidade da consciência [...] (p. 583, grifos nossos).

Logo no início deste excerto, podemos perceber outro detalhe importante: o modo como Brás Cubas vê e acaba tratando D. Plácida: como animal de estimação. Esta é uma outra função que podemos associar à personagem, pois a figura do animal de estimação formada em nossos pensamentos é a de um ser que pode ser domesticado e que se torna amigo fiel de seu dono nos bons e nos maus momentos da vida. Ao tratá-la desta maneira, Brás consegue atrair sua confiança. Essa idéia de tratamento fica implícita na utilização do verbo “farejava”.

Ao descrever a cena, Brás também faz menção aos olhos de D. Plácida. Como Eugênia, ela, num primeiro momento, não consegue encarar o narrador-

personagem e mantém os olhos baixos durante dois meses. Vale lembrar que a atitude dos “olhos baixos” em Eugênia não tem a mesma duração que os de D. Plácida, pois Eugênia tem a força própria das personagens que conseguem subverter a situação em que são colocadas. Enquanto D. Plácida se resigna e aceita as atitudes de seu “dono, amo e senhor”, Eugênia levanta seus olhos e encara Brás Cubas.

Ainda em relação a este excerto, Brás utiliza-se também da palavra “triste”, que tanto o atormentou em relação à figura de Eugênia. O que percebemos é que, toda vez que o narrador-personagem quer se fazer superior a quem o rodeia, principalmente à figura feminina, ele utiliza-se do olhar triste. Como já mencionamos, D. Plácida não consegue ser superior a Brás porque sua função na narrativa é a de proteger fielmente o casal aos olhos da sociedade. O narrador finaliza a conquista da confiança de D. Plácida mencionando que a aceitação dela em conviver e esconder o casal de amantes foi mais forte do que seus princípios morais, por isso diz que “era uma necessidade da consciência”, pois, se não concordasse com a situação, estaria novamente na rua, sem casa e sem recursos para cuidar de si própria.

Depois de explicar ao leitor como D. Plácida aceitou seu destino resignadamente, o narrador-personagem nos conta a história da vida dela:

[...] Era filha natural de um sacristão da Sé e de uma mulher que fazia doces para fora. Perdeu o pai aos dez anos. Já então ralava coco e fazia não sei que outros trabalhos de doceira, compatíveis com sua idade.[...] Viúva e moça, ficaram a seu cargo a filha, com dous anos, e a mãe, cansada de trabalhar. Tinha de sustentar as três pessoas.[...] Com isto iam-se passando os anos, não a beleza, porque não a tivera nunca [...] (p.585).

Nesta descrição de D. Plácida, podemos observar que os recursos empregados para a construção da personagem não são os mesmos que Machado de Assis utilizou para a construção de Virgília, Eugênia e Marcela. D. Plácida é uma personagem que retrata uma classe social a que não pertencem as personagens até aqui analisadas. Ela faz parte da população que serve à classe mais abastada, a que pertence Virgília e a que pertenceram um dia Marcela e Eugênia. D. Plácida vive em função das outras personagens para satisfazer as necessidades que elas têm, o que revela uma de suas características peculiares: a de não ter vontade própria e aceitar com resignação aquilo que a vida lhe oferece. Assim é que sempre encontramos D. Plácida, realizando seu trabalho sem nenhum reconhecimento por parte daqueles que ela serve. De acordo com Schwarz (2003), “a vida de D. Plácida cabe em poucas linhas, onde alternam os trabalhos insanos, as desgraças, doenças e frustrações” (p. 106).

Sua condição social é refletida por ocasião das primeiras imagens grotescas fornecidas pelo autor:

[...] Trabalhava muito, queimando os dedos ao fogão, e os olhos ao candeeiro, para comer e não cair. Emagreceu, adoeceu, perdeu a mãe, enterrou-a por subscrição, e continuou a trabalhar [...] (p. 585).

A condição social de D. Plácida vai ser novamente apresentada quando Brás Cubas descreve sua vida servindo-se da própria história contada por ela. De maneira irônica e grotesca, ele transmite seu juízo de valor sobre a função de D. Plácida na sociedade em que vivia:

“Assim, pois, o sacristão da Sé, um dia, ajudando à missa, viu entrar a dama, que devia ser a colaboradora na vida de D. Plácida. Viu-a outros dias, durante semanas inteiras, gostou-lhe, disse alguma graça, pisou-lhe o pé, ao acender os altares nos dias de festa. Ela gostou dele, acercaram-se, amaram-se. Dessa conjunção de luxúrias vadias brotou D. Plácida. É de crer que D. Plácida não falasse ainda quando nasceu, mas se falasse podia dizer aos autores de seus dias: - Aqui estou. Para que me chamastes? E o sacristão e a sacristã naturalmente lhe responderiam. – Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital [...]. (p. 586, grifos nossos)

Na expressão “de luxúrias vadias brotou D. Plácida”, além da ironia, encontramos um certo sarcasmo por parte do narrador-personagem, que dá mais uma interpretação para sua função dentro da casinha da Gamboa. Se ela nasceu de um “pecado capital”, nada mais justo do que ser a justificativa perfeita para esconder os “pecados” praticados por Brás e Virgília. Além disso, a oração “até acabar um dia na lama ou no hospital” traz uma antecipação do seu final no romance.

D. Plácida ainda nos brinda com suas participações no romance até que Virgília se transfira para a província. Em uma das passagens relatadas pelo narrador-personagem, D. Plácida, uma única vez, subverte sua atitude de resignação, quando impede o pior dos acontecimentos ao casal de amantes: o flagrante de Lobo Neves. Ao ir à janela para espreitar se Virgília poderia sair da casa sem “levantar suspeita”, ela se depara com a figura do marido de Virgília. De ímpeto, nossa companheira fiel fecha a janela e avisa ao casal. Esse é um dos poucos momentos, senão o único, em que D. Plácida toma uma atitude:

[...] D. Plácida abriu-lhe a porta com muitas exclamações de pasmo: - O senhor por aqui! honrando a casa de sua velha! (p. 607, grifo nosso).

Notemos que, nem mesmo tomando uma atitude, ela foge de seu comportamento resignado ao mencionar a honra que era ter Lobo Neves em sua casa. Age assim porque nunca deixou ser uma empregada e desempenhar bem essa sua função:

[...] Virgília tornou a si, empurrou-me para a alcova, disse a D. Plácida que voltasse à janela; a confidente obedeceu. (p. 607).

As várias funções que D. Plácida desempenha são todas com o intuito de preservar a imagem de Brás Cubas e Virgília perante a sociedade. Em vários trechos por nós analisados, utilizamo-nos de diversas tipologias para nos referir ao seu papel na história e que podemos resumir em uma única palavra: subserviência.

O final de D. Plácida no romance não poderia ser diferente da vida que levou. As imagens grotescas tomam conta da cena em que ela aparece pela última vez. Assim como Marcela, D. Plácida chegou ao fim de sua vida em um hospital:

Depois do almoço fui à casa de D. Plácida; achei um molho de ossos, envolto em molambos, estendido sobre um catre velho e nauseabundo, dei-lhe algum dinheiro. No dia seguinte fi-la transportar para a Misericórdia, onde ela morreu uma semana depois. Minto: amanheceu morta; saiu da vida às escondidas, tal qual entrara [...] (p. 630-631).

A crueldade do narrador-personagem é tamanha em relação a D. Plácida que ele continua seus pensamentos tentando esclarecer o porquê da existência dela na sociedade em que viviam:

[...] Outra vez perguntei, a mim mesmo, como no capítulo LXXV, se era para isto que o sacristão da Sé e a doceira trouxeram D. Plácida à luz, num momento de simpatia específica. Mas adverti logo que, se não fosse D. Plácida, talvez os meus amores com Virgília tivessem sido interrompidos, ou imediatamente quebrados em plena efervescência; tal foi, portanto, a utilidade da vida de D. Plácida [...] (p. 631).

Atrelado à crueldade, temos o escárnio com que Brás questiona a servilidade de D. Plácida. Como já mencionamos, até o final de sua vida, ela representou seu papel de serviçal da melhor maneira que lhe coube.

Anteriormente a essas cenas, Brás Cubas, ao receber o bilhete de Virgília pedindo-lhe que faça uma visita a D. Plácida e que a ajude, começa a dialogar consigo mesmo e a achar um absurdo que ela não tenha guardado os “cinco contos de réis” que ele lhe dera como pecúlio em forma de “gratidão” aos serviços prestados. Mais uma vez a crueldade em relação à condição de D. Plácida é expressa por meio de seus pensamentos:

[...] sentia-me incomodado, com o pedido de Virgília. Tinha dado a D. Plácida cinco conto de réis; duvido muito que ninguém fosse mais generoso do que eu nem tanto. Cinco contos! E que fizera deles? Naturalmente botou-os fora, comeu-os em grandes festas, e agora toca para a Misericórdia, e eu que a leve! Morre-se em qualquer parte [...] (p. 630).

D. Plácida, assim como Eugênia, é uma personagem que nos comove e que nos leva a refletir como o ser humano menospreza aquele que não faz parte da mesma classe social do que ele ou que apresenta uma anomalia física, como Eugênia. Brás Cubas tinha essa atitude em relação a D. Plácida e tentava remediar fazendo papel de bom moço, tanto que, apesar de relutar ao pedido de Virgília para auxiliá-la, acaba cedendo. Dessa maneira, acredita ter cumprido seu papel perante a sociedade, assim como fez quando encontrou Marcela e Eugênia, pela última vez.

Cabe ainda a semelhança entre o nascimento de D. Plácida e o de Eugênia: ambas foram frutos de amores furtivos.

Uma última palavra sobre D. Plácida. Ela é uma das poucas personagens que não consegue subverter os padrões sociais do século XIX, vivendo, do início ao fim de sua vida, sendo útil àqueles que um dia serviu.

4.3 Eulália: a flor do pântano

A primeira vez que Eulália aparece no romance é por ocasião do jantar que acontece na casa de Sabina, irmã de Brás. A descrição de sua figura privilegia atributos e encantos que começam a despertar o interesse do narrador:

[...] Felizmente, Sabina fez-me sentar ao pé da filha do Damasceno, uma D. Eulália, ou mais familiarmente Nhá-loló, moça graciosa, um tanto acanhada a princípio, mas só a princípio [...] (p.601, grifo nosso).

A referência a D. Eulália, feita com o uso do artigo indefinido “uma”, demonstra o quanto Brás desdenha, muitas vezes, das mulheres que fizeram parte de sua vida. Com Eulália não poderia ter sido diferente. A única, como ocorre em alguns casos por nós analisados, que não sofre desse desdém por parte dele é Virgília, pois ela possui as mesmas características de comportamento que ele. Poderíamos até dizer que Virgília seria a personificação de seu lado feminino. Mas este desdém inicial logo passa, e Brás Cubas começa a ver Eulália com outros olhos, como mostraremos adiante.

Por que será que Brás Cubas, ao descrever uma personagem, sempre insiste em falar de seus olhos?

Porque os olhos revelam um pouco mais dos pensamentos da personagem. Na seqüência do excerto analisado, Brás continua a descrição de Eulália, criticando-lhe a falta de elegância, que era compensada por seus olhos:

[...] Faltava-lhe elegância, mas compensava com os olhos, que eram soberbos e só tinham o defeito de se não arrancarem de mim, exceto quando desciam ao prato [...] (p. 601, grifos nossos).

Diferentemente de Eugênia e D. Plácida, que têm olhares tristes, os olhos de Eulália são soberbos, o que a eleva ao mesmo status do narrador, pois, se ele vier a contrair núpcias com a jovem, a sociedade não os condenará, como faria se ele tivesse ficado com Eugênia. A única coisa que não agrada a Brás, assim como à própria Eulália, é o comportamento do pai de sua pretendente: Damasceno.

Após o jantar, Brás Cubas reencontra Eulália no teatro São Pedro. Sobre este encontro, ele tece comentários quanto à roupa que ela usava, mencionando sua condição social:

[...] Trajava a filha com outra elegância e certo apuro, coisa difícil de explicar, porque o pai ganhava apenas o necessário para endividar-se; e daí, talvez fosse por isso mesmo. (p. 603).

Ainda neste capítulo, os olhos de Eulália são ressaltados novamente, reafirmando a fixação de Brás pelos olhos das personagens femininas:

[...] Quanto a Nhá-loló, não tirou os olhos mais de mim [...] (p.603).

Os olhos de Eulália buscam uma posição social de destaque, para atender seus caprichos e desejos mais ocultos, como o de desfrutar a vida luxuosa que a Corte pode oferecer-lhe.

À medida que Brás apresenta Eulália, ele o faz como objeto de desejo. Tal fato acaba por levar o narrador a despertar seus instintos recônditos em relação à nudez e à vestimenta que lhe cobre:

[...] Parecia-me agora mais bonita que no dia do jantar. Achei-lhe certa suavidade etérea casada ao polido das formas terrenas: - expressão vaga, e condigna de um capítulo em que tudo há de ser vago. Realmente, não sei como lhes diga que não me senti mal, ao pé da moça, trajando garridamente um vestido fino, um vestido que me dava cócegas de Tartufo. Ao contemplá-lo, cobrindo casta e redondamente o joelho, foi que eu fiz uma descoberta subtil, a saber, que a natureza previu a vestidura humana, condição necessária ao desenvolvimento da nossa espécie. A nudez habitual, dada a multiplicação das obras e dos cuidados do indivíduo, tenderia a embotar os sentidos e a retardar os sexos, ao passo que o vestuário, negaceando a natureza, aguça e atrai as vontades, ativa-as, reprodu-las, e conseqüentemente faz andar a civilização [...] (p. 603).

Ao discorrer sobre a nudez despertada pelo traje de Eulália, notamos que Brás Cubas começa a se render novamente aos encantos femininos, assim como aconteceu quando conheceu Marcela, Eugênia e Virgília.

Passado este encontro, Eulália reaparece capítulos mais tarde, quando Sabina conversa com o irmão a respeito de seu solteirismo, o que reacende nele a vontade de ser pai novamente. Apesar de ser assolado pela lembrança de Virgília, sente-se remozado ao lado de sua nova conquista:

[...] A lembrança de Virgília aparecia de quando em quando, à porta, e com ela um diabo negro que me metia à cara um espelho, no qual eu via ao longe Virgília desfeita em lágrimas; mas outro diabo vinha de cor-de-rosa, com outro espelho, em que se refletia a figura de Nhá-Iolô, terna, luminosa, angélica (p. 618).

Virgília e Eulália têm comportamentos parecidos, pois ambas almejavam uma posição social de destaque. Virgília conseguiu isto casando-se com Lobo Neves e Eulália via grandes possibilidades de ascender socialmente com o casamento quase certo com Brás Cubas. Tanto que, neste mesmo capítulo, o pai da noiva, Damasceno, participa de uma briga de galos, o que a deixa constrangida perante o noivo e a leva a pensar que Brás pode rejeitá-la pelo comportamento paterno.

É nesta mesma cena que acontece o primeiro beijo do casal, que restitui a juventude de nosso narrador-personagem:

[...] e eu abri o guarda-sol, segurei-o pelo centro do cabo, e inclinei-o por modo que ajuntei uma página à filosofia do Quincas Borba: Humanitas osculou Humanitas... [...] (p. 619).

Após o beijo o casal espera pelo pai da moça. A vergonha que Eulália sente é contada em um pequeno capítulo:

O que vexava a Nhá-loló era o pai. A facilidade com que ele se metera com os apostadores punha em relevo antigos costumes e afinidades sociais, e Nhá-loló chegara a temer que tal sogro me parecesse indigno. Era notável a diferença que ela fazia de si mesma; estudava-se e estudava-me. A vida elegante e polida atraía-a, principalmente porque parecia-lhe o meio mais seguro de ajustar as nossas pessoas. Nhá-loló observava, imitava, adivinhava; ao mesmo tempo dava-se ao esforço de mascarar a inferioridade da família. Naquele dia, porém, a manifestação do pai foi tamanha que a entristeceu grandemente. Eu busquei então diverti-la do assunto, dizendo-lhe muitas chanças e motes de bom-tom; vão esforços, que não a alegravam mais. Era tão profundo o abatimento, tão expressivo o desânimo, que cheguei a atribuir a Nhá-loló a intenção positiva de separar, no meu espírito, a sua causa da causa do pai. Este sentimento pareceu-me de grande elevação; era uma afinidade a mais entre nós. (op. 619).

Temos aqui a explicação para a afinidade de ambos: o desejo pela vida social oferecida pela Corte, longe daqueles que poderiam ofuscar o convívio com as

peças de posse. Damasceno era um desses, por isso que Brás quer a qualquer custo tirar Eulália desta vida, como ele mesmo afirma no final deste capítulo:

“Não há remédio, disse eu comigo, vou arrancar esta flor a este pântano”. (p. 619)

Das duas flores que viveram ao lado de Brás, somente Eulália é que desperta a vontade do pretendente em resgatá-la da família que a envergonhava. A outra flor, Eugênia, não oferecia vantagens a ele, visto que tinha um defeito físico e, como o próprio epíteto que ele lhe deu – flor da moita –, ela viveu sempre escondida da sociedade, como se estivesse mesmo atrás da moita. Enquanto uma pessoa como Eugênia envergonharia Brás no meio social em que ele vivia, Eulália, com sua beleza e sua ambição por uma vida melhor, compensava ser resgata deste lodo. A flor que vive no pântano é de uma beleza incomparável, mesmo vivendo em um lugar tão feio aos olhos do ser humano. Por isso Brás correria o risco por Eulália, já que ela não apresenta nenhum impedimento para a sociedade.

Outro ponto importante que podemos associar aos nomes de Eugênia e Eulália é que ambos começam pelo pronome pessoal “eu”. Este “eu” pode ser associado ao caráter egocêntrico de Brás. É ele quem beija as duas meninas pela primeira vez e é dele que elas dependem para ascender socialmente. Como já vimos, Eugênia não quer causar constrangimentos por ser manca. Eulália quer a vida de luxo como ele, só que, por ironia do destino, a união acaba não acontecendo.

Apesar de desprezada, a flor da moita sobrevive ao pântano em que a sociedade a colocou. Porém a flor do pântano não consegue ser resgatada a tempo

de sobreviver nesta sociedade cruel, que tanto lhe agradava. Vítima da febre amarela, sua participação final na vida de Brás é descrita desta maneira:

AQUI JAZ

D. EULÁLIA DASMACENA DE BRITO

MORTA

AOS DEZENOVE ANOS DE IDADE

ORAI POR ELA!¹⁰

(p. 621)

Eulália talvez seja a personagem mais parecida com Brás em relação aos interesses sociais, por não se preocupar, como Virgília, com os títulos que o marido, que exercia cargo político, podia oferecer. Bastava para a “flor do pântano” o luxo que a vida social lhe daria. Como sabemos, Virgília gostava tanto de Brás Cubas como de Lobo Neves, por isso mantinha o duplo relacionamento que lhe dava “todas as vantagens”.

Eulália nada pôde aproveitar das vantagens que a Corte lhe podia oferecer: sua passagem na narrativa deu-se de maneira breve, assim como os momentos que passou ao lado de Brás Cubas. Diferentemente de Eugênia, Eulália possuía todos os requisitos das moças “saudáveis” para sobreviver ao atoleiro social da época, mas foi privada de sua vida e, por conseguinte, de contribuir para a melhoria da raça humana.

¹⁰ Mantivemos a diagramação do autor.

4.4 Sabina: o retrato fiel da mulher que vivia na Corte do século XIX

Sabina é uma das poucas personagens femininas de *Memórias póstumas de Brás Cubas* que obedece aos padrões de comportamento feminino daquela época. Criada para o casamento, ela convence o irmão a arrumar uma noiva, dizendo que ele não teria futuro se não tivesse filhos.

Seu nome aparece no início do romance, por ocasião da morte do narrador. O primeiro contato que nós, leitores, temos com Sabina, é por ocasião da volta de Brás ao Brasil. A pequena descrição revela o que já dissemos sobre o bom comportamento de Sabina. Ele é fruto da educação destinada à mulher naquela época:

[...] Minha irmã Sabina, já então casada com o Cotrim, andava a cair de fadiga. Pobre moça! dormia três horas por noite, nada mais [...] (p. 544, grifo nosso).

E esses cuidados de Sabina continuam a ser descritos após a morte da mãe:

[...] Sabina desejava que eu fosse morar com ela algum tempo, - duas semanas, ao menos [...] (p. 546).

Um salto na parte da história narrada e encontramos novamente Sabina a tentar partilhar a herança com seu irmão após a morte do pai. Ela está sentada num sofá, enquanto Brás e Cotrim discutem sobre o espólio deixado pelo Sr. Cubas. Poucas são as vezes que Sabina emite uma opinião ou argumenta sobre os que os homens estão discutindo. Afinal, às mulheres daquela época cabia apenas concordar com o que se discutia. As palavras muitas vezes proferidas eram como folhas levadas pelo

vento, como no trecho a seguir, em que Sabina tenta resolver o impasse entre o irmão e o marido:

- Ora, mano, deixe-se dessas cousas, disse Sabina, erguendo-se do sofá; podemos arranjar tudo em boa amizade, e com lisura. Por exemplo, Cotrim não aceita os pretos, quer só o boleeiro de papai e o Paulo... (p. 562).

Notemos que ela transmite ao irmão os pensamentos do marido Cotrim, não os seus. Por sua vez, Cotrim discute com Brás o porquê da prataria ser importante para eles, argumentando que Sabina era casada e deveria apresentar-se como tal à sociedade. São palavras de Cotrim sobre sua esposa:

- Quanto à prata, continuou Cotrim, eu não fazia questão nenhuma, se não fosse o desejo que tua irmã tem de ficar com ela; e acho-lhe razão. Sabina é casada, e precisa de uma copa digna, apresentável (p. 563).

Diferentemente de Virgília, que, quando questionada por Brás ou Lobo Neves, emitia suas opiniões, Sabina resigna-se à condição que lhe é dada e vez ou outra participa da conversa de maneira rápida:

- Deixa, Cotrim, disse minha irmã ao marido [...] (p. 563).

Sabina só não pode ser comparada a D. Plácida no quesito que se refere à resignação, por ambas pertencerem a classes sociais distintas. Porém, cada uma exerce muito bem a função a que foi destinada nesta sociedade. Temos, então, de um lado Sabina, mulher educada para o casamento, e, de outro, D. Plácida, mulher criada para servir outras mulheres, como Sabina.

Muitas outras coisas acontecem na vida de Brás Cubas até que Sabina volte e se reconcilie com ele. É na reconciliação que temos a primeira descrição dela em suas características físicas:

Achei-a mais gorda, e talvez mais moça. Parecia ter vinte anos, e contava mais de trinta. Graciosa, afável, nenhum acanhamento, nenhum ressentimento [...] (p. 590).

Atentemos para todos os atributos que fazem parte da descrição de Sabina. Estes pertencem às mulheres que receberam a mesma educação que ela. Sabemos que o olhar de Brás destinado a ela é de irmão, mas Virgília também era uma senhora casada que, toda vez que aparecia em cena, era vangloriada em seus vários atributos, principalmente os físicos. Devemos lembrar também que Sabina está ligada à idéia da constituição de família e, como tal, deve ser modelo para a sociedade que pertence, diferentemente de Virgília, que não se encaixa no perfil de mulher dedicada à família, visto que leva vida dupla.

E os olhos de Sabina também são ressaltados:

Os olhos dela estavam secos. Sabina não herdara a flor amarela e mórbida [...] (p.590).

Por ocasião da morte da mãe de ambos, Brás menciona a primeira vez a flor amarela e mórbida de que ele fora acometido: a hipocondria. Sabina, pois, não tinha o mesmo hábito do irmão, por isso a menção ao referido fato. Ao falar de seus olhos, ele nos diz que isso é o de menos para que ambos voltem a conviver pacificamente.

Neste reencontro, Sabina volta a nos brindar com a educação que teve ao dizer para o irmão que não ficava bem ela e a família irem jantar em casa de homem

solteiro. A sociedade não via com bons olhos tal fato e por isso ele precisava se casar:

[...] Também eu quero uma sobrinha, ouviu? (p. 591)

Mas ao dizer isto, é repreendida pelo marido:

Cotrim reprimiu-a com um gesto, que não entendi bem [...] (p. 591).

Como podemos observar, os modos e as falas de Sabina sempre estão atrelados à imposição da sociedade em que vivia, e ela nada faz para que isso mude. Lembremos que as outras personagens por nós analisadas, com exceção de D. Plácida, vão contra essas imposições, por isso se sobressaem às mulheres que agem como Sabina.

As atitudes de uma senhora educada como Sabina vão continuar por todo o romance, a cada vez que ela emerge na cena:

[...] Sabina olhou para mim, receosa de alguma réplica; mas sorriu, quando me viu sorrir, e voltou o rosto para disfarçá-lo [...] (p. 592).

Como fora criada para o casamento, ela insistia na idéia de que o irmão devia casar-se também e manifestava sua opinião toda vez que a oportunidade lhe aparecia:

Sabina veio ter comigo, e perguntou-me em que estava pensando. Respondi que em coisa nenhuma, que tinha sono e ia para casa. Sabina esteve um instante calada. – O que você precisa, sei eu; é uma noiva. Deixe, que eu arranjo uma noiva para você [...] (p. 593).

Sabina é o contraste das demais personagens femininas do romance, por acreditar piamente que pode resolver os problemas do irmão com o casamento. Ela não enxerga que o mundo a seu redor gira e que existe vida fora do casamento, que “das mulheres passa a depender também o sucesso da família, quer em manter seu elevado nível e prestígio social já existentes, quer em empurrar o status do grupo familiar mais e mais para cima” (D’Incao, 2004, p. 229, grifo da autora).

Assim como a idéia fixa do emplasto atormentou Brás Cubas, a idéia fixa em casar Brás Cubas atormentou Sabina. Após a última conversa sobre este assunto no primeiro jantar que realizou em sua casa e que contou com a participação do irmão, ela, em um outro jantar, o faz sentar ao pé da pretendente que lhe arranjou: Eulália. Ao fim do jantar, quando o irmão decide ir embora, ela o acompanha até a porta para fazer-lhe perguntas e tecer seus comentários:

- Muito simpática, não é? acudiu ela; falta-lhe um pouco mais de corte. Mas que coração! é uma pérola. Bem boa noiva para você (Memórias póstumas de Brás Cubas, p. 601).

Notemos que Sabina sempre se comporta de acordo com o que se espera de seu papel na sociedade. Boa esposa e boa irmã, preocupada em cuidar do irmão em prol da preservação da imagem de homem público. E continua, ao chamá-lo de:

- Casmurro! Para quando é que você se guarda? para quando estiver a cair de maduro, já sei. Pois, meu rico, quer você queira quer não, há de se casar com Nhã-loló (p. 601).

E mais adiante:

E dizia isto a bater-me na face com os dedos, meiga como uma pomba, e ao mesmo tempo intimativa e resoluta [...] (p.601).

Resoluta e intimativa são características inerentes ao papel desempenhado por Sabina, que nada mais era, como já citamos inúmeras vezes, preservar a imagem daqueles que a cercavam. Desta maneira, o que mais lhe afligia era a possibilidade de ver que o irmão ficaria solteiro. Por isso sua busca incessante por uma noiva para ele. Isso se evidencia ainda mais, por ocasião da partida de Virgília:

[...] Minha irmã encaminhou a candidatura conjugal de Nhá-loló de um modo verdadeiramente impetuoso (p. 614).

Essa idéia de candidatura ao casamento é mais uma vez reforçada pelas palavras de Sabina:

- NÃO, SENHOR, agora quer você queira, quer não, há de se casar, disse-me Sabina. Que belo futuro! Um solteirão sem filhos (p. 617).

Sempre preocupada em ajudar o irmão a manter sua imagem perante a sociedade, Sabina recorre aos meios que lhe estão disponíveis para que Brás não perca as oportunidades que aparecem em sua vida. Já que a tentativa de casar o irmão não deu certo devido à morte de Eulália, ela, Sabina, tenta persuadi-lo a não cutucar o governo e prejudicar, assim, a próxima conquista que podia ser útil à vida dele: a nomeação ao ministério, que estava ameaçada pela vontade de Brás de tentar publicar um jornal oposicionista.

A cena em que ela procura o irmão para aconselhá-lo a não meter os pés pelas mãos é comum para uma mulher que vive de acordo com o que a sociedade

prega. O fato de estar submetida – não só ela, como a família também – à avaliação e à opinião dos que os cercam acaba por incomodá-la:

- Mano Brás, que é que você vai fazer? perguntou-me aflita. Que idéia é essa de provocar o governo, sem necessidade, quando podia... (p. 632).

Perder o lugar que lhe fora destinado, bem como ficar sem o prestígio social, era o temor de Sabina, por isso ela tentava manter esse status a todo custo, principalmente quando o caso envolvia o nome da família:

[...] Sabina bateu com o leque na ponta dos dedos, abanou a cabeça, e tornou ao assunto com um ar de súplica e ameaça, alternadamente; eu disse-lhe que não, que não, e que não. Desenganada, lançou-me em rosto preterir os conselhos de pessoas estranhas e invejosas aos dela e do marido. – Pois siga o que lhe parecer, concluiu; nós cumprimos a nossa obrigação. – Deu-me as costas e voltou ao camarote. (p. 632).

Sabina reage de acordo com seus instintos e de acordo com os valores da sociedade, não conseguindo desta maneira subverter seu papel de mulher burguesa. A imagem perante a sociedade deve ser conservada, assim como pensa Virgília, só que, para Sabina, isso é muito mais importante, pois ela segue à risca os mandamentos de sua educação. Virgília, como sabemos, é um caso à parte. Como separar o amor e a consideração pública era coisa impossível de acontecer, ela acaba não se importando se a imagem que preservava perante a sociedade era um pouco arranhada pelas desconfianças daqueles que a cercavam.

Sabina é uma das personagens femininas machadianas que pertencem à esfera das mulheres dedicadas a preservar a moral e os bons costumes da família perante os olhares “impacientes” da sociedade, pois fora criada para isso. Em cada romance de Machado de Assis, encontramos uma mulher igual a Sabina, que,

mesmo tendo a liberdade de participar da sociedade e das festas que esta proporcionava, tinha ainda que se submeter aos olhares do marido, pai ou irmão, que vigiavam seus passos aonde quer que fossem. É o caso de D. Fernanda¹¹, Maria da Natividade¹² e D. Carmo¹³.

Sabina sai da narrativa da mesma maneira que entrou: sutilmente, como cabia às mulheres que faziam parte da família burguesa do século XIX.

4.5 Leocádia: o grotesco personificado em formas femininas

Continuando nossa análise, nos deparamos com um capítulo cheio de imagens grotescas, que é aquele que se refere ao momento em que Brás é enviado para Portugal. As imagens grotescas que aqui aparecem, bem como as que fazem parte de outros capítulos deste romance, são personificadas, muitas vezes, por formas femininas. A primeira é aquela que ocorre por ocasião do delírio do narrador-personagem. Uma outra ressurgue neste capítulo, quando o narrador se refere a Leocádia, mulher do capitão do navio em que estava indo para Lisboa:

[...] levava a mulher tísica em último grau (p. 539).

Notemos que, ao apresentar as personagens femininas ao leitor, o narrador-personagem conduz a história da vida de cada uma desde o início, com todos os seus percalços. Por exemplo, Marcela, que até este episódio era então o amor de sua vida, foi deixada em pleno frescor da idade e só ficamos sabendo que estava acometida pela doença quando ele regressa ao Brasil. No caso de Leocádia, ela é

¹¹ *Quincas Borba*

¹² *Esau e Jacó*

¹³ *Memorial de Aires*

apresentada logo de maneira grotesca, já em seus dias finais, sem ao menos sabermos como foi sua vida antes de ser acometida pela doença.

É interessante ressaltar que, no início da cena narrada, somos informados apenas da doença de Leocádia. Sua imagem grotesca aparece momentos depois deste fato:

[...] A mulher ia quase sempre numa camilha rasa, a tossir muito, e a afiançar que me havia de mostrar os arredores de Lisboa. Não estava magra, estava transparente; era impossível que não morresse de uma hora para outra [...] (p. 539).

Apesar da força que Leocádia mantinha para sobreviver à doença, seu fim era evidente, o que leva Brás, algumas linhas depois, a emitir seu juízo de valor sobre o destino de Leocádia, comparando-o ao significado do mundo para ele naquele momento:

[...] Que me importava a mim o destino de uma mulher tísica, no meio do oceano? O mundo para mim era Marcela (p. 539).

A sensação provocada pela figura de Leocádia é diferente daquela apresentada na cena do delírio. Indiferença é a palavra que exprime o significado da imagem grotesca da mulher do capitão, pois para ele o mundo era como a beleza de Marcela. Ao leitor, fica a sensação de crueldade pela maneira como ele emite sua opinião a respeito do assunto, pois o que lhe causa medo, nestas cenas narradas, é a tempestade que o coloca de cara com a morte:

[...] Confesso que foi uma diversão excelente à tempestade do meu coração. Eu, que meditava ir ter com a morte, não ousei fitá-la quando ela veio ter comigo (p. 540).

À medida que vamos entrando em contato com as cenas narradas, outras figuras nos surgem para contribuir com as imagens mórbidas e grotescas. É o caso da esposa de um doido que, por ocasião da tempestade,

[...] entregue ao terror da morte rezava por si mesma a todos os santos do Céu [...] (p. 540, grifo nosso).

A morte é a figura que constantemente apavora alguns passageiros do navio, como podemos observar nos dois exemplos por nós utilizados e que contribuem para a formação das imagens grotescas que aparecem em todo o capítulo. Mesmo quando nos deparamos com cenas menos mórbidas, algum fato nos lembra de que o clima não é dos melhores e que algo de ruim vai acontecer:

Os dias passavam, e as águas, e os versos, e com eles ia também passando a vida da mulher. Estava por pouco [...].
[...] era uma crise. Esse dia e o dia seguinte foram cruéis; o terceiro foi o da morte; eu fugi ao espetáculo, tinha-lhe repugnância [...] (p. 540-541, grifo nosso).

Como dissemos no capítulo teórico, o grotesco passou a ser utilizado como uma maneira de levar o ser humano à reflexão, e nada melhor do que a figura da morte ser utilizada para tal. Ao nos apresentá-la como espetáculo, Brás Cubas mostra que apesar de a morte ser figura presente em nossas vidas, não estamos preparados para lidar com ela, tanto que isso é expresso na narração da cerimônia fúnebre:

Efetivamente, poucas horas depois, era o cadáver lançado ao mar, com as cerimônias do costume. A tristeza murchara todos os rostos; o do viúvo trazia a expressão de um cabeça rijamente lascado pelo rio. Grande silêncio. A vaga abriu o ventre, abriu o despojo, fechou-se, - uma leve ruga, - e a galera foi andando. [...] (p. 541, grifos nossos)

Este excerto, formado por imagens grotescas, nos leva a compreender melhor o fato de Brás ter dito que a morte é um espetáculo, como apresentado no trecho anterior a este. A tristeza se personifica nos rostos dos passageiros e forma uma imagem de algo sem vida, como a morte. Também devemos ressaltar que o grotesco é associado às imagens do baixo corporal e material. O mar se abre e se transforma numa grande figura feminina que está prestes a receber seu filho. Aqui podemos associar a imagem de Pandora, quando Brás pede que ela abra seu ventre e o trague. Foi assim que o mar tragou Leocádia, abrindo seu ventre, como a mãe o faz para dar à luz ao filho. E é desta maneira que a personagem deixa a história e a vida de Brás Cubas.

4.6 A mãe de Brás Cubas

Pouco sabemos sobre a mãe de Brás Cubas, nem mesmo seu nome aparece na narrativa. Criada segundo os moldes educacionais do século XIX, a senhora Cubas é assim descrita:

[...] Minha mãe era uma senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração, assaz crédula, sinceramente piedosa, - caseira, apesar de bonita, e modesta, apesar de abastada; temente às trovoadas e ao marido. O marido era na Terra o seu deus [...] (p. 527).

Notemos que nem mesmo sua mãe escapa aos comentários mordazes do narrador-personagem. Típica mulher do século XIX, como já mencionamos, ela tem todos os atributos pertinentes a algumas mulheres que conviveram com ela na Corte. Sua filha Sabina seguiu fielmente seus passos, com uma diferença: às vezes, sua voz era ouvida na narrativa, o que não foi seu caso, a não ser por ocasião de sua morte.

D'Incao (2004) nos fornece a imagem que formamos da mãe de Brás:

[...] Um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo representavam o ideal de retidão e probidade, um tesouro social imprescindível. [...] (p. 223)

E, dessa maneira, ela ensinava o filho a dar os primeiros passos:

[...] *E eu, atraído pelo chocalho de lata, que minha mãe agitava diante de mim [...]* (p. 526).

Ou ensinando o caminho do bem que Brás devia trilhar:

[...] *Minha mãe doutrinava-me a seu modo, fazia-me decorar alguns preceitos e orações. [...] De manhã, antes do mingau, e de noite, antes da cama, pedia a Deus que me perdoasse [...]* (p. 527).

Depois voltamos a reencontrar a mãe do narrador-personagem acamada por ocasião de seu regresso ao Brasil:

[...] *Com efeito, não era já o reumatismo que a matava, era um cancro no estômago. A infeliz padecia de um modo cru, porque o cancro é indiferente às virtudes do sujeito; quando rói, rói; roer é o seu ofício [...]* (p. 544).

Nem mesmo a mãe do protagonista escapa ao terror que a imagem grotesca causa às pessoas:

A dor suspendeu por um pouco as tenazes; um sorriso alumiu o rosto da enferma, sobre o qual a morte batia a asa eterna. Era menos um rosto do que uma caveira: a beleza passara, como um dia brilhante; restavam os ossos, que não emagrecem nunca. Mal poderia conhecê-la [...] (p. 545).

Como já mencionamos, as imagens grotescas, que fazem parte do romance aqui analisado, na maioria das vezes são associadas à idéia da morte. A primeira

vez que Brás Cubas tem contato com a morte no rosto de um ente querido é com o falecimento de sua mãe, por isso a dor se torna maior e mais cruel:

Longa foi a agonia, longa e cruel, de uma crueldade minuciosa, fria, repisada, que me encheu de dor e estupefação. Era a primeira vez que via alguém morrer [...] (p. 545).

Na cena da morte, verificamos que os substantivos e adjetivos utilizados são, em sua maioria, femininos. Acreditamos que esta escolha seja para reforçar a dor sentida pela personagem e também para reforçar a imagem que se forma de sua mãe. Como na cena da morte de Leocádia, a morte de sua mãe é transformada em espetáculo. A diferença entre os dois espetáculos é que o de Leocádia é um espetáculo comum à sociedade, e por não ser ela uma pessoa que pertence ao círculo social e afetivo da personagem, não atinge grandes proporções como o de sua mãe. Ao utilizar o artigo definido “o”, ele especifica e toma parte deste espetáculo. A pessoa morta faz parte de sua vida e se torna a personagem principal do drama por ele vivido no momento. A morte, personificada na figura de sua mãe, abala-o profundamente:

[...] Mas esse duelo do ser e do não ser, a morte em ação, dolorida, contraída, convulsa, sem aparelho político ou filosófico, a morte de uma pessoa amada, essa foi a primeira vez que a pude encarar. Não chorei; lembra-me que não chorei durante o espetáculo: tinha os olhos estúpidos, a garganta presa, a consciência boquiaberta [...] (p.545).

Nesse trecho, mais uma vez, o narrador se utiliza de palavras femininas para expressar o que está sentindo: dolorida, contraída, convulsa, garganta presa, consciência boquiaberta.

A reação de não verter em lágrimas seus sentimentos por ocasião da morte de sua mãe aparece novamente quando Eulália for enterrada. Cabe ainda acrescentar que esses sentimentos causados pela morte da mãe são mostrados ao leitor pela sua expressão e pela maneira como Brás a caracteriza.

A última vez que se refere ao fato ocorrido é um pouco depois desta exposição de seus sentimentos, em que ele santifica a mãe:

[...] Quê? uma criatura tão dócil, tão meiga, tão santa, que nunca jamais fizera verter uma lágrima de desgosto, mãe carinhosa, esposa imaculada, era força que morresse assim, tratada, mordida pelo dente tenaz de uma doença sem misericórdia [...] (p. 545).

E assim foi a passagem da mãe de Brás Cubas pela história. Ela, como D. Plácida, Sabina, D. Eusébia e Leocádia, não teve tempo de largar os bordados e alfinetes que lhe foram destinados para tentar buscar outros ideais de vida. Coube esta tarefa a outras poucas mulheres que fizeram parte da vida do galante Brás Cubas, como Virgília, Eugênia e Marcela.

4.7 D. Eusébia: foi assim que nasceu a “flor da moita”

Dentre as personagens por nós escolhidas para a análise, D. Eusébia é a que primeiro, no romance, subverte a educação dada às mulheres da época, pois se envolve com um homem casado. Brás tinha nove anos quando flagra Eusébia e Vilaça no jardim de sua chácara:

[...] Vi-o conversar com D. Eusébia, irmã do sargento-mor Domingues, uma robusta donzelona, que se não era bonita, também não era feia (p. 531).

A maneira como ele nos descreve D. Eusébia é de certa forma irônica. Ao utilizar robusta, reforça a idéia das proporções da personagem, enfatizando sua figura com o substantivo donzela na forma aumentativa. Além disso, ao referir-se à beleza de Eusébia, ele o faz com o desdém típico das situações que não lhe apraziam. O que interessava para ele, naquele exato momento, era encontrar algo que pudesse ser útil em sua vingança, por isso nos apresenta D. Eusébia desta forma.

À medida que narra o encontro, dá pistas ao leitor da alcunha da filha de D. Eusébia: a flor da moita, informando-no que ela e Vilaça

tinham penetrado numa pequena moita [...] (p. 531).

Além disso, demonstra como D. Eusébia quer se desvencilhar dos encantos de Vilaça e como, por ironia do destino, acaba não conseguindo:

- Deixe-me! disse ela (p.531).

Mas o desejo de D. Eusébia é mais forte:

[...] ela resistiu um pouco, mas deixou-se ir; uniram os rostos, e eu ouvi estalar, muito ao de leve, um beijo, o mais medroso dos beijos (p. 531).

Brás conseguiu sua vingança com essa cena. Foi assim que ficamos sabendo que D. Eusébia era uma mulher que, perante a sociedade, não era vista com bons olhos, por ser “amante” de um homem casado e por criar uma filha sozinha. Mas D. Eusébia não se cala ao exprimir o que sente:

- Estou muito zangada com o senhor, dizia ela (p. 531).

Se, por um lado Marcela expressava seus sentimentos por capricho, Eusébia os expressava por sinceridade, tanto que suas atitudes reforçam essa idéia:

D. Eusébia levou o lenço aos olhos [...] (p. 531).

Após este primeiro episódio de D. Eusébia, nós a reencontramos na casa de Brás, quando ele chega para visitar a mãe enferma. Depois disso, Brás está na Tijuca e é avisado por Prudêncio que ela acabara de se instalar na chácara ao lado, quando então se recorda do episódio de 1814:

Ocorreu-me logo o episódio de 1814, e senti-me vexado; mas adverti que os acontecimentos tinham-me dado razão. Na verdade, fora impossível evitar as relações íntimas do Vilaça com a irmã do sargento-mor; antes do meu embarque, já se boquejava misteriosamente no nascimento de uma menina [...] (p. 547).

E continua:

[...] o Vilaça, ao morrer, deixara um bom legado a D. Eusébia, cousa que deu muito o que falar em todo o bairro [...] (p. 547).

Percebemos que mulheres como D. Eusébia não eram vistas com bons olhos pela sociedade, pelo fato de se envolver com um homem casado, pai de família.

Prudêncio ainda argumenta que Brás deve visitá-la, porque ela vestiu a defunta senhora Cubas:

Lembrei-me que a vira, entre outras senhoras, por ocasião da morte e do enterro; ignorava porém que ela houvesse prestado a minha mãe esse derradeiro obséquio [...] (p. 547).

D. Eusébia é uma personagem muito alegre e expansiva em seus gestos. Podemos perceber esta característica por ocasião da visita que Brás faz a ela na Tijuca:

[...] Achei a repreender um preto jardineiro, mas deixou tudo para vir falar-me, com um alvoroço, um prazer tão sincero, que me desacanhou logo. Creio que chegou a cingir-me com o seu par de braços robustos. Fez-me sentar ao pé de si, na varanda, entre muitas exclamações de contentamento (p. 550).

À medida que ela fala, seus trejeitos parecem acompanhar o que diz. Isso se torna perceptível quando assistimos ao filme de André Klotzel, cuja cena utilizamos para ilustrar essa menção, por ocasião da análise de Eugênia e Virgília:

- Ora, o Brásinho! Um homem! Quem diria, há anos... Um homenzarrão! E bonito! Qual! Você não se lembra de mim... (p. 550).

E a maneira expansiva como fala:

[...] D. Eusébia começou a falar de minha mãe, com muitas saudades, com tantas saudades, que me cativou logo, posto me entristecesse. Ela percebeu-o nos meus olhos, e torceu a rédea a conversação; pediu-me que lhe contasse a viagem, os estudos, os namoros... Sim, os namoros também; confessou-me que era uma velha patusca (p. 551).

Notemos que ela é tão natural em seus movimentos que nos parece uma pessoa real. Qual ser humano, ao conversar com alguém que não vê há muito tempo, se for acometido pela curiosidade, não vai pedir a esse alguém para contar sobre o que está fazendo ou fez e discretamente fazer perguntas sobre os amores? A maioria das pessoas. Neste caso, D. Eusébia reflete muito do ser humano que somos. A curiosidade é uma característica que lhe pertence.

E esse movimento natural, próprio de sua personagem, mais uma vez é demonstrado quando Eugênia entra na sala em que estão ela e Brás:

[...] Silêncio curto e constrangido. D. Eusébia quebrou-o, enfim, com resolução e franqueza:

- Vem cá, Eugênia, disse ela, cumprimenta o Dr. Brás Cubas, filho do Sr. Cubas; veio da Europa (p. 551).

D. Eusébia é tão familiar que, ao lermos o que diz no romance, parece que ela está sentada ao nosso lado, conversando conosco, como podemos observar no trecho a seguir:

E voltando-se para mim:

- Minha filha Eugênia (p. 551).

A familiaridade presente na personagem se traduz pela simplicidade de seus gestos, na maneira de falar:

[...] A mãe arranhou-lhe uma das tranças do cabelo, cuja ponta se desmanchava. – Ah! travessa! dizia. Não imagina, doutor, o que isto é... E beijou-a com tão expansiva ternura que me comoveu um pouco [...] (p. 551).

Analisando D. Eusébia, percebemos porque Eugênia nos cativa em suas atitudes. Eugênia é a representação de sua mãe. A diferença entre ambas reside no fato de que, por causa do defeito, Eugênia consegue subverter a situação de inferioridade em que, às vezes, é colocada, enquanto sua mãe resigna-se à condição que lhe coube na sociedade: a de ter sido amante de Vilaça, ter recebido um legado e de ter uma filha que, aos olhos dessa mesma sociedade, deveria ser eliminada por causa de seu defeito físico.

Até mesmo em cenas corriqueiras, como quando a borboleta bateu asas ao redor de D. Eusébia, a maneira como ela age é expansiva, o que torna seus gestos graciosos:

[...] deu um grito, levantou-se, praguejou umas palavras soltas: - T'sconjuro!... Sai, diabo... Virgem Nossa Senhora!... (p. 541).

Apesar de ser caracterizada como uma pessoa robusta, ela, como já dissemos, por ser simples em seus gestos, se torna graciosa e simpática a nossos olhos.

Amiga, alegre, de boa conversa, é assim que podemos definir D. Eusébia. Das personagens aqui analisadas, é a única que não sabemos que fim teve, pois quando Brás Cubas reencontra Eugênia no cortiço, ele mesmo diz que:

[...] Nunca mais a vi, nem se era a mãe morta, nem que desastre a trouxera a tamanha miséria [...] (p. 638).

Assim, as personagens do romance podem ser divididas em dois grupos: as que deixaram os bordados de lado e foram atender a seus ideais e as que nada fizeram para mudar sua situação e continuaram a tecer suas vidas de acordo com as imposições sociais. Do primeiro fazem parte Marcela e Eulália, que, de uma maneira ou outra, viveram suas vidas da melhor forma que puderam, desafiando as barreiras impostas pela vida, principalmente as sociais.

No segundo grupo encontramos D. Plácida, Sabina e a mãe de Brás, que, por mais que tivessem oportunidades para subverter a situação cômoda em que viviam, nada fizeram para mudá-la, pois lutar por novos ideais ou colocar suas idéias em

prática era algo assustador ou condenável, principalmente pelos homens que as cercavam.

Portanto, podemos afirmar que as personagens femininas construídas por Machado de Assis diferem das personagens construídas nas estéticas literárias anteriores ao Realismo por serem personagens que refletem fielmente o comportamento do ser humano, o que acaba permitindo ao leitor se identificar com o dilema vivido por cada uma delas. Além disso, não podemos deixar de mencionar que as imagens grotescas representadas por Leocádia, pela mãe de Brás e por Marcela de certa forma impressionam e causam certo desconforto ao leitor, contribuindo para o entendimento das mazelas que assolam o ser humano.

Vale ainda ressaltar que, entre as personagens analisadas, as únicas que conseguem subverter, além das condições impostas pela sociedade, as condições impostas pela vida, são Eugênia e Virgília. À primeira restou apenas um lugar no cortiço, pelo único motivo de, aos olhos da sociedade, não ser “saudável” para a constituição de uma família. À segunda, por ter sido o grande amor da vida do protagonista, couberam os “louros” da vitória contra o tempo, pois ela tinha “a beleza da velhice”, e também contra a própria sociedade, ao manter-se, ao mesmo tempo, “fiel” ao marido, enquanto vivo, e ao amante.

Analisar as personagens femininas de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é um estímulo ao pensamento do leitor: a cada nova leitura encontramos algum traço que havia passado despercebido e que contribui, de maneira fundamental, para o entendimento da composição da personagem e, principalmente, do comportamento feminino.

5. CONCLUSÃO

Com a análise das personagens femininas que compõem o universo narrado no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, pudemos desvendar os segredos das mulheres que fizeram parte da vida do narrador-personagem.

Como vimos, o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* é rico em construções de imagens grotescas, carnavalização, comportamento que foge aos valores sociais vigentes no século XIX, ironia, dentre outros aspectos, possibilidades estas que nos permitiram a abertura de um leque para analisar suas personagens femininas.

Na tentativa de fazer um recorte, cabe ressaltar que optamos, na análise, pela constituição tanto estrutural como psicológica das personagens femininas, bem como pela maneira como o narrador-personagem utiliza o grotesco na descrição da formação das imagens, tanto do ponto de vista físico quanto psicológico.

Além disso, levamos em consideração que as personagens femininas se sobressaem à figura da personagem protagonista Brás Cubas por conduzirem a vida dele, influenciando-o em suas ações, pensamentos e atitudes. Cabe ressaltar que, mesmo não exercendo o papel de protagonistas no romance, são essas personagens as verdadeiras condutoras da história. Como exemplificação, lembramos Virgília, que transgride todas as regras da sociedade da época, ao se tornar amante de Brás Cubas, e que não sofre nenhuma penalidade pelo fato, nem mesmo a do tempo, que conserva sua beleza na velhice, como observa o narrador.

Em contrapartida, a personagem Eugênia, que, em nossa análise, faz par com Virgília, apesar de toda a discriminação sofrida por parte do narrador-personagem e também da sociedade da época, consegue reverter a situação, que acaba sendo colocada a seu favor, tratando Brás Cubas em pé de igualdade. Cabe acrescentar que, embora Eugênia e Virgília pertençam a classes sociais distintas e se comportem de maneira diferente perante a sociedade, elas têm um ponto em comum, que é se colocarem em pé de igualdade com os homens em pleno século XIX.

Como pudemos observar, Virgília e Eugênia se tornam marcantes pela maneira como tratam Brás Cubas. Aliás, Virgília não só manipula Brás Cubas como também seu marido, Lobo Neves, e até mesmo D. Plácida. O que notamos é que, utilizando-se de recursos como o grotesco e a autoconsciência das personagens, Machado de Assis tornou suas personagens femininas detentoras de artifícios e artimanhas para sobreviverem à sociedade da época e que outros escritores de nossa literatura não tinham utilizado até então. Cabe lembrar que esses recursos permitiram às personagens femininas subverter a situação a que estavam expostas. Eugênia é uma delas. Ao ser questionada pelo indiscreto Brás Cubas se havia machucado seu pé, não se constrange com a situação e responde, à altura da pergunta, que era manca de nascença.

Cabe aqui lembrar a personagem Marcela, que, durante os anos de ausência do narrador-personagem, tem sua imagem transformada: da beleza como nos foi apresentada nos anos de juventude para a imagem grotesca de sua aparência causada pela doença, por ocasião da volta de Brás. Vale ainda lembrar que Marcela, em seu modo de agir e pensar, já incorporava as imagens grotescas

que aterrorizaram Brás em seu delírio: a ambição e a vaidade. Tanto que sua vaidade é traduzida pela imagem do “rosto amarelo e bexiguento”. Mesmo apresentando-se desta maneira, ela não consegue se desvencilhar da ambição.

Ao analisar as demais personagens femininas presentes em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como D. Plácida, D. Eusébia, Eulália, Leocádia, a mãe de Brás Cubas e Sabina, observamos como cada uma conduziu as adversidades impostas pela vida e como se comportaram diante da sociedade em que viviam.

Procuramos estabelecer comparações entre essas personagens femininas que fizeram parte do universo de Brás Cubas, dividindo-as em dois grupos: o das que conseguiram subverter os valores sociais da época do século XIX, como Virgília, Eugênia, Marcela e Eulália, (esta última não conseguiu atingir seus objetivos por ter sido vítima da febre amarela), e o das que se comportaram de acordo com os padrões da época: a mãe de Brás, Sabina, D. Eusébia e Leocádia.

Diante desses dados sobre o comportamento das personagens e das imagens grotescas que aparecem em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis permite que algumas das personagens manipulem, persuadam e controlem situações simples do cotidiano, como cuidar da casa e da família. Em alguns casos, a autonomia de ação das personagens extrapola as situações mais corriqueiras, alcançando, como no caso de Virgília, a autonomia na escolha de seus pretendentes a marido, fato que na época não cabia à futura esposa, mais sim aos pais. Assim como Virgília, que não aceitou o que a sociedade e os pais lhe impuseram, citamos

Fidélia¹⁴, que vai contra a vontade do pai ao se casar com seu primeiro marido por amor, renunciando à vida que a esperava se aceitasse as condições da época. Além desse exemplo, cabe ressaltar a figura feminina de D. Cláudia¹⁵, que conduz a vida de seu marido. Este a obedece sem contestar e, por pensar apenas em ascender socialmente, acaba deixando a filha Flora de lado, não dando atenção quando esta vive o dilema de escolher entre Pedro e Paulo.

Após lançarmos nossos olhares a estas personagens femininas, pudemos entender melhor como conduziram as ações, os pensamentos, os olhares, enfim, a vida do intrépido Brás Cubas. Queremos dizer que o caminho escolhido por nós nesta dissertação foi difícil, visto que existem muitos trabalhos acerca deste mesmo assunto. Se deixamos alguns destes segredos e marcas sem desvelar isso se deve à própria obra machadiana, em especial ao romance em pauta. Acreditamos que o leitor compreenderá bem este fato, por saber que a obra deste escritor brasileiro é complexa e permite inúmeras possibilidades de análise, sendo esta apenas mais uma interpretação. Esperamos, contudo, que nossa análise possa ser mais uma contribuição para o estudo deste romance. Muito já se falou e muito ainda temos o que falar sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Talvez seja este o grande enigma que tantos procuram desvendar e que ronda a obra de Machado de Assis.

¹⁴ *Memorial de Aires*

¹⁵ *Esaú e Jacó*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRA DE MACHADO DE ASSIS

MACHADO DE ASSIS. Memórias póstumas de Brás Cubas. in: MACHADO DE ASSIS. *Obra completa*. org. Afrânio Coutinho. 10ª ed., Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALENCAR, José de. Lucíola. in: ALENCAR, José de. *Perfis de Mulheres: Diva, Lucíola, Senhora*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Estética da criação verbal*. 4ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARROS, Diana Luz Pessoa. Dialogismo, polifonia e enunciação. in: BARROS, Diana Luz Pessoa & FIORIN, José Luiz. (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

_____. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

BRANCO, Lucia Castello & BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004

CÂMARA, Tânia Maria Nunes de Lima. Os antropônimos em Machado de Assis: uma leitura morfossintática. *Cadernos do CNFL*, Rio de Janeiro, série IV, n. 7, 2000. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/anais>>. Acesso em: 06. fev. 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e romance*. in: CANDIDO, Antonio (org.). *A personagem de ficção*. 5ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARDOSO, Wilton. *Tempo e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Estabelecimentos gráficos Santa Maria, 1958.

CASTRO, Walter de. *Metáforas machadianas: estrutura e funções*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico/MEC/INL, 1977.

COUTINHO, Afrânio. *A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. in: DEL PRIORE, Maria (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, 17 (49), 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: 15. jan. 2006.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 4ª ed., São Paulo: Globo, 2001.

FOSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2005

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. 2ª ed., São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GOLDIM, José Roberto. Eugenia. Rio Grande do Sul, 1998. Disponível em: <<http://www.Bioetica.ufrgs.br/eugenia.htm>>. Acesso em: 16. out. 2004.

HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NEVES, Maria Helena de. *Guia de usos do português: confrontando regras e usos*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

OLIVEIRA, Agenor Lopes. *Toponímia carioca*. Rio de Janeiro: Secretaria Geral da Educação e Cultura, 1957.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PEREIRA, Astrogildo. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

RIDEL, Dirce. Cortês. *Metáfora, o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

ROSENFELD, Anatol. A personagem do romance. in: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RUSSO, Mary J. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. tradução: Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5ª ed., São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4ª ed., São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____ et al. Duas notas sobre Machado de Assis. in *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

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

VALE, Lúcia de Fátima. Estética e a questão do belo nas inquietações humanas. Revista espaço acadêmico, n. 46, mar. 2005. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/046/46c.vale.htm>>. Acesso em: 17. set. 2005.

FILMOGRAFIA

MEMÓRIAS póstumas de Brás Cubas. Direção de André Klotzel. Roteiro de André Klotzel. Superfilmes, 2000.