



**“CONFISSÕES DE UMA VIÚVA MOÇA” E A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL DA MULHER MACHADIANA.**

**“CONFISSÕES DE UMA VIÚVA MOÇA” AND THE SENTIMENTAL EDUCATION OF THE MACHADIANA WOMAN.**

Cilene Margarete Pereira\*

RESUMO: Este artigo analisa os aspectos de composição da narradora do conto “Confissões de uma viúva moça” (*Contos Fluminenses* /1870), de Machado de Assis, discutindo o papel da literatura para a formação/educação sentimental da mulher machadiana.

PALAVRAS-CHAVE: “composição da narradora”; “literatura”; educação sentimental.

ABSTRACT: This article analyzes the aspects of composition of the feminine narrator of the story “Confissões de uma viúva moça” (*Contos Fluminenses* / 1870), of Machado de Assis, arguing the paper of literature for the sentimental formation/education of the machadiana woman.

KEYWORDS: “composition of the feminine narrator”; “literature”; “sentimental education”.

**1) O narrador feminino de Machado de Assis.**

“Confissões de uma viúva moça”, narrativa de *Contos Fluminenses* (1870) é um conto singular na obra machadiana, pois revela um dos poucos momentos em que o escritor utilizou-se de um narrador feminino. Eugênia, a jovem viúva do conto, escreve a uma amiga “confessando” seus deslizes amorosos quando casada. Os termos das cartas são escritos à moda do romance epistolar e a fórmula é a mais simples do gênero: o narrador, redator das cartas, exprime a um outro (ausente no diálogo, pois não temos suas respostas) seus sentimentos mais íntimos, permitindo com que o autor faça “um devassamento minucioso da personagem (...) e um desnudamento da subjetividade comparável ao confessionalismo de um diário íntimo.” (SILVA, 1968, p. 294-5). Essa característica missivista, centrada em uma única voz, confunde-se com o diário íntimo ou as memórias. Oscar Tacca observa, no entanto, que “as memórias implicam uma

---

\* Doutorada em Teoria e História Literária pela Unicamp, professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e Portuguesa do Colégio Sagrado Coração de Jesus/Campinas, autora de *A assunção do papel social em Machado de Assis: uma leitura do Memorial de Aires* (Ed. Annablume/FAPESP) e de ensaios em periódicos especializados nacionais e internacionais. Email: polly21@terra.com.br.



distância temporal em relação àquilo que é narrado; o diário, pelo contrário, uma coetaneidade. As cartas podem saltar livremente de um caso para o outro.” (TACCA, 1983, p. 41). Ao mesmo tempo em que as cartas da viúva podem ser comparadas a um “diário íntimo”, dado seu aspecto confessional, elas se enquadram na perspectiva da memória, conferindo um outro formado ao texto, distante da simultaneidade entre fato e escrita. Dessa forma, o recurso ao gênero epistolar, no conto, apesar de garantir uma maior penetração no universo íntimo da mulher, apela para certo racionalismo, responsável pelo depuramento das emoções femininas.

Se a distância temporal entre o relato (“eu narrado”) e os fatos (“eu vivido”), cerca de dois anos, revela o assentamento dos episódios no espírito da narradora e a possibilidade da escrita a partir de uma “pena pensada”; por outro lado, pode apontar também a dificuldade da moça em lidar com as repercussões emocionais do caso. O certo é que se o discurso da narradora se origina de suas insatisfações e rancores, ele vem acompanhado de um rigor de composição que o assemelha, em muitos momentos, à feitura de um romance. A própria organização do material narrado em um formato já predispõe ao uso da racionalidade, evidente em alguns trechos do conto: “Não cuides que eu fazia então esta dupla evocação bíblica e pagã. Naquele momento, não refletia, desvairava; só muito depois pude ligar duas idéias.” (CF, p. 176).<sup>1</sup>

Visto isso, não devemos nos esquecer que o “relato confessional” de Eugênia é ainda resultado de sua memória afetiva. Nesse caso, por mais que a narradora queira dar a dimensão total do acontecido, sua memória não captura tudo com precisão, pois seleciona elementos e aspectos que, mesmo domados pela força da razão e da análise, não pode descrever com plena veracidade o estado psicológico passado.

Mas o que Eugênia pode, sim, fazer é contornar seu relato por um clima passional bem próximo do que fora há dois anos, o que se torna mais visível à medida que a moça rememora todo o processo de sedução. As interrupções de seu relato são, assim, resultantes da combinação entre emoção e cálculo, e devem ser encaradas como estratégias de cooptação da leitora, visada, desde o início, pela técnica folhetinesca do corte narrativo e da propagação do suspense. É interessante notar que a própria forma escolhida para a representação da história indica a intenção persuasiva de Eugênia, pois “diferentemente do diário íntimo, a carta quer atingir um destinatário, sensibilizá-lo, comovê-lo” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 247). Sandra Vasconcelos observa, a respeito das narradoras epistolares de Richardson, que, ganhando o poder

<sup>1</sup> Os textos ficcionais de Machado citados obedecem à orientação: CF para *Contos Fluminenses*; HMN para *Histórias da meia noite*; OC para *Obras Completas*, seguido de volume em algarismo romano, VH para *Várias Histórias*, CA para *Contos Avulsos*.



de narrar suas próprias histórias, suas personagens encenam o sujeito feminino que, segundo Freud, converte sua própria narrativa de passividade diante da sedução num ato de sedução em si mesmo, na medida em que narram a história a fim de seduzir seu ouvinte ou leitor. (VASCONCELOS, 2002, p. 78). A questão acima pode bem se estender à narradora de Machado, já que o modo narrativo de Eugênia nasce, sem dúvida, de sua experiência como personagem seduzida. Nada mais legítimo, então, do que aliar conteúdo (história das cartas) à forma folhetesca: “As minhas cartas irão de oito em oito dias, de maneira que a narrativa pode fazer-te o efeito de um folhetim de periódico semanal.” (CF, p. 170).

Com o objetivo de relatar o processo de sedução a que fora submetida e rememorar os caracteres da paixão, a narradora busca “romancear” seu discurso, transformando o caso amoroso em episódio quase livresco, num misto de entretenimento e ensino: “Dou-te minha palavra de que hás de gostar e aprender.” (CF, p. 170). A estratégia está, portanto, armada, e o processo de sedução agora não se utiliza de um cerimonial prático e convencional (mediado por gestos e declarações amorosas), mas de artifícios romanescos em que se incluem repetições, interrupções bem marcadas, apresentação e motivação das personagens e uma série de aspectos que ajudam a vislumbrar a construção das cartas da narradora como forma de sedução do outro.

Machado de Assis alicerça, aqui, a vazão dos sentimentos femininos em uma espécie de “diário íntimo”, forma que na narrativa de abertura de *Contos Fluminenses*, “Miss Dollar”, garantia a acomodação emocional (momentânea) da personagem Margarida. Agora, no entanto, essa constituição do relato visível da mulher (temos suas cartas e revelações explícitas – o que não ocorria em “Miss Dollar”) surge como meio encontrado pela moça de vivenciar o processo amoroso, seja através do papel de vítima, seja por meio da confortável tarefa de sedutora. Pondo-se na posição de narradora do “romance”, Eugênia desdobra-se também na função de personagem e pode, por meio da escrita e leitura de suas próprias cartas, reviver (vicariamente) sua história.<sup>2</sup> O processo se assemelha ao de Margarida, à medida que a narradora de “Confissões de uma viúva moça” é também produtora e leitora de seu próprio discurso, o que confere às suas cartas valor similar ao diário e à leitura de romances da viúva em “Miss Dollar”. Conquanto o procedimento das moças seja o mesmo, seus objetivos finais são diversos, já que Eugênia tenciona, com a escrita e leitura do relato, uma rememoração positiva. Esse desdobramento feminino, em “Confissões de uma viúva moça”, sugere o valor da experiência (como

<sup>2</sup> O processo vicário pode ser entendido melhor a partir do conto “D. Paula”, de *Várias Histórias*, em que a personagem homônima se “realiza” ao ouvir a história extraconjugal narrada pela sobrinha. Este conto é uma espécie de elaboração das ideias de “Confissões de uma viúva moça”, relativas à narração e à leitura.



personagem) na composição da narradora machadiana, e ressalta a construção da aprendizagem feminina que nasce do próprio processo de sedução, via frustração amorosa. O valor da experiência aqui é inteiramente diverso do de Margarida, já que Eugênia amadurece sua concepção de amor e sua visão sobre o mundo masculino.

Se num primeiro momento e numa leitura superficial o conto sugere a expurgação de um erro moral da mulher, caracterizado pelo aspecto confessional da narrativa; em seus detalhes, revela um desdobramento do processo de sedução da mulher, em que Carlota, destinatária das cartas, assume, agora, o papel de vítima (Eugênia torna-se um espelho de Emílio, o sedutor). Esse aspecto fundamental do relato da viúva reforça a estrutura vicária do texto, alertando para sua função de mediadora dos desejos da mulher e de sua realização. As cartas, nesse sentido, não servem para “confessar” o deslize e a frustração amorosa apenas, mas principalmente para compor todo o processo de sedução e seu entendimento, revelando-lhe sua própria capacidade de seduzir o outro. Isto é, o processo da escrita é a etapa final do entendimento dos artifícios da sedução e, logo, do amadurecimento feminino.

É tempo de contar-te este episódio da minha vida.

Quero fazê-lo por cartas e não por boca. Talvez corasse de ti. Desse modo o coração abre-se melhor e a vergonha não vem tolher a palavra nos lábios. Repara que eu não falo em lágrimas, o que é um sintoma de que a paz voltou ao meu espírito. (CF, p. 170).

Até mesmo a forma de seu “romance” garante o efeito de conquista, pois a viúva mantém a linearidade de sua narrativa, dando ao relato progressão semelhante à de sua experiência. Cada carta, assim, revela um pouco mais da história de sedução e, por consequência, os desejos da mulher. O artifício da narradora, apesar de convencional, serve bem a seus propósitos, já que insere a leitora, pouco a pouco, na situação a que fora submetida pela aparição de Emílio; momentaneamente Eugênia coloca sua amiga também em posição de vítima do moço, alertando-a, porém, para os seus perigos: “As maneiras enganam muitas vezes” (CF, p. 183). Vez ou outra, as cartas de Eugênia são interrompidas de maneira brusca, responsáveis que são pelo acendimento amoroso da moça por meio da memória: “Paro aqui desta vez. Sinto uma opressão no peito. É a recordação de todos estes acontecimentos. Até domingo.” (CF, p. 192). Ou, ainda, pela presença trágica da morte próxima do marido, momento de tensão entre a personagem e o amante:

No dia seguinte estava exausta. Tantas comoções diversas e uma vigília tão longa deixaram-me prostrada: cedia a força maior. Mandei chamar a prima Elvira e fui deitar-me.

Fecho esta carta neste ponto. Pouco falta para chegar ao termo da minha triste narração.



Até domingo. (CF, p. 195-6).

Há nessa atitude da moça parcela considerável de emoção, mas isso não quer dizer que ela não calcule bem as interrupções de seu relato; afinal, está escrevendo ao modo de um folhetim. Prova disso é que os “capítulos” não obedecem a um critério único de tamanho e são cortados no momento de maior tensão, sendo interrompidos muitas vezes sem que se acabasse de se referir à ideia principal da carta, como espécie de prolongamento da narrativa. O primeiro capítulo de seu “romance” (a segunda carta), por exemplo, termina no exato momento em que Eugênia acabara de queimar o bilhete do admirador e da chegada do marido que, apesar da vela acesa e dos restos de papéis queimados, não questiona a mulher sobre nada: “Nem por curiosidade o fez!” (CF, p. 177). Como se não fora emoção demais para a leitora, a narradora termina seu capítulo com a sugestiva indagação: “Senti uma lágrima rolar-me pela face. Não era a primeira lágrima de amargura. Seria a primeira advertência do pecado?” (CF, p. 177). Dois aspectos são já trazidos à reflexão do (a) leitor (a): quais as razões da indiferença do marido de Eugênia e por que a amargura da mulher? Índices de que algo não está bem no casamento da moça e que o marido é em parte responsável por isso.

Considerando a temática do conto, a opção narrativa de Machado revela a audácia do autor de, em uma época absolutamente restritiva à mulher, limitada por papéis secundários e precisos, dar-lhe voz. A configuração dessa narradora adquire uma força excepcional na obra machadiana, pois a mulher ao invés de silenciada – como serão outras versões da adúltera<sup>3</sup> e de certas mulheres em sua ficção – se torna porta-voz das expectativas e frustrações femininas. Não se trata, aqui, apenas de experimentar o uso do narrador feminino, já que a história de adultério acaba por revelar outras disposições do mundo íntimo da mulher.

O certo é que Machado queria, com essa opção narrativa e este tema provocativo, algo mais do que servir apenas de simples receituário básico para o comportamento “decente” de suas leitoras. Ainda que o conto seja narrado por Eugênia como espécie de aconselhamento a outras mulheres (“... a lição há de servir-me, como a ti, como às nossas amigas inexperientes”), é interessante a forma como ela revela, a partir da história de sedução, suas insatisfações conjugais. Por outro lado, seus conselhos podem também se destinar aos homens, precavendo-os de outros deveres maiores no casamento. Se o conto machadiano tem valor de instrução, é certo que vale tanto às mulheres quanto aos homens, sobretudo no que diz respeito às expectativas de cada uma

<sup>3</sup> A maior “adúltera” silenciada na obra machadiana é Capitu, já que é a ausência de sua voz em *Dom Casmurro* que confere ambiguidade ao texto.



das partes relativas ao casamento. Nessa perspectiva, o conto assume um outro formato: o de questionador dos papéis (e das expectativas) conjugais de homens e mulheres e, mais ainda, dos próprios modos de concepção do matrimônio.

“Confissões de uma viúva moça”, apesar de caracterizado como uma espécie de “romance moral”, guarda a particularidade de não ser narrado de maneira didática. Não há nenhuma explicitação de conselhos à amiga ou de direcionamento de seus atos conjugais, mas apenas o relato da experiência frustrada da realização do amor no casamento e fora dele: “Mostra-lhes estas cartas; são folhas de um roteiro que se eu tivera antes, talvez, não houvesse perdido a ilusão e dous anos de vida.” (CF, p. 171, grifos nossos). É óbvio que Eugênia quer informar mais sobre os modos de sedução de certos rapazes do que ensinar suas leitoras a se acomodarem aos princípios morais e sagrados de um casamento fracassado. Não passa ileso ao leitor o advérbio sutilmente introduzido pela moça em sua fala, pois ele quer marcar, acima de tudo, o caráter provisório e não doutrinário de seu discurso, inscrevendo-o em um outro campo de leitura (bem mais subjetivo), em que a mulher se deixa apreender intimamente, revelando seus desejos e sua não integração ao casamento de conveniência.

É partindo dessa perspectiva que vemos o quanto a mulher retratada em “Confissões de uma viúva moça” é uma narradora nata, nos termos propostos por Walter Benjamin, pois, segundo ele, a verdadeira narrativa “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira o narrador é um homem que sabe dar conselhos.” (BENJAMIN, 1987, p. 200). Eugênia se destaca como narradora tradicional não só pela “dimensão utilitária” que seu relato possa ter, mas, sobretudo, por sua capacidade de intercambiar as próprias experiências, transformando-as em narrativas. Concordando que o “romance” de Eugênia possa servir aos propósitos de educação moral/social das mulheres que o lerem, e sendo o texto, em última instância, pertencente à pena de Machado, há sem dúvida um valor educacional mais profundo (sobretudo porque não disciplinador), que não pode ser efetivamente assumido como tal:<sup>4</sup>

Diante do reduzido acesso feminino à educação formal, são os romances e periódicos que vão preencher a lacuna e cumprir o papel de importante fonte de educação para a maioria das mulheres. O romance passa a funcionar, graças ao zelo didático dos romancistas e aos propósitos morais que alegam ter, como um poderoso instrumento

<sup>4</sup> Por isso o conto se apresenta, em sua aparência, com função moralizante. Acreditamos, no entanto, que há uma perda ou substituição do tom didático moral em prol da afirmação do desejo feminino, que faz prevalecer a imagem de Eugênia como um ser sexualmente ativo em oposição aos conceitos ditados pela moral social.



pedagógico que visa à reforma dos costumes e maneiras. (VASCONCELOS, 2002, p.141-2, grifos nossos).

A constatação de Sandra Vasconcelos refere-se a outras penas, mas faz sentido se aplicada ao conto de Machado, pois o relato de Eugênia pode ser visto como um discurso, ainda que sutil, a favor do desejo feminino e de sua tentativa de realização. Essa questão educacional mais profunda e reformista faz com que o conto machadiano dialogue com uma temática presente e necessária à literatura, sobretudo ao romance – gênero aberto à contemporaneidade –, e à prática feminina da escrita, mesmo que simulada pelo autor masculino. Ainda que tenhamos em mente as diferenças entre romance e conto, é preciso observar que, na segunda metade do século XIX brasileiro, não parecia haver ainda uma clara definição dos dois gêneros, especialmente do conto,<sup>5</sup> possibilitando assim que tomemos um pelo outro, para efeito didático. Aliás, o próprio Machado deixa essa confusão entre as diversas formas narrativas bem evidente no prefácio de *Ressurreição*, ao relatar a recepção crítica de *Contos Fluminenses*: “A benevolência com que foi recebido um volume de contos e novelas, que há dois anos publiquei, me animou a escrevê-lo [*Ressurreição*]. É um ensaio.” (OC, I, p. 116, grifos nossos). Realce de que Machado não fazia distinção entre conto e novela, visto o aspecto semelhante de todos os textos do volume: longos, divididos em pequenos capítulos, duração temporal estendida, etc. Junta-se a isso, o fato de que a narrativa é caracterizada por Eugênia, de maneira meio disforme, como “romance”, “conto” ou “estudo”.

Desse modo, essa diferenciação formal mais específica não nos parece necessária para constatar que o gênero narrativo se associava bem ao universo feminino, no que diz respeito às suas práticas de leitura e escrita. É nesse sentido que podemos relativizar as palavras abaixo de Vasconcelos, ao tratar da escrita feminina, estendendo-as ao conto e à novela, formas narrativas irmanadas, em seus aspectos mais gerais, ao romance:

A escolha do romance como gênero literário parecia um caminho óbvio e inescapável [à mulher]. Era uma forma literária ainda em formação, sem convenções ou regras formais rígidas, sem tradição ou raízes e, depois de Richardson, tratava do mundo da casa, da família e dos sentimentos. Um gênero feito sob medida para elas, justamente por centrar-se sobre a vida privada e os assuntos domésticos, experiências centrais para as mulheres... (VASCONCELOS, 2002, p. 108).

Se considerarmos os temas tratados pelo romance inaugurado por Richardson – o romance sentimental e epistolar –, torna-se fácil compreender a escolha da personagem feminina

<sup>5</sup> Silvia Azevedo observa a confusão entre a denominação dos gêneros presentes nos primeiros textos publicados por Machado no *Jornal das famílias* – e de outros colaboradores: “Os escritores são os primeiros a dar mostras de que o gênero não estava ainda definido. Na classificação dos próprios textos, ora chamam-nos de conto, ora de novela, ora de romance, ora de crônica.” (AZEVEDO, 1990, p 20).



como narrador em “Confissões de uma viúva moça”, texto que dimensiona a vivência da mulher e suas inadequações às normas sociais masculinas.

De modo geral, o romance feminino foi sempre uma história da jornada de sua protagonista em busca de identidade, na maior parte das vezes através do casamento. Foi uma história de aprendizagem, em que a heroína é lançada para fora do espaço protegido da casa e da família e obrigada a enfrentar as agruras e atribulações do mundo exterior. (VASCONCELOS, 2002, p. 113).

Percebemos, então, que a opção narrativa de Machado acarreta uma série de consequências que tornam o texto bem mais interessante do que a crítica o tem considerado.<sup>6</sup> Seu ponto de vista serve, de uma maneira geral, para revelar com maior veracidade o mundo interior da mulher. A utilização das cartas é a solução técnica encontrada pelo autor para representar os conflitos internos de sua personagem, sem conceder-lhe diretamente a voz; o método epistolar filtra, em certo sentido, as emoções femininas, gerando análises mais racionais da experiência vivida, a ponto de ser encarada pela narradora como um romance-folhetim. A temática do adultério, tratada pela própria adúltera, evidencia melhor o processo de sedução e o envolvimento da mulher, ancorada no papel de vítima, mas também de algoz. Quase sempre a ficção machadiana mostrará a imagem feminina fadada ao insucesso amoroso, já que a vivência do amor, socialmente aceita, está condicionada à relação matrimonial, que não se baseia na eleição pessoal desinteressada. Uma das possíveis saídas femininas da frustração amorosa no casamento é a extrapolação dos limites do lar e do papel de esposa, estendendo-se para as aventuras extraconjugais na tentativa de realização de seus desejos. Saída vislumbrada, sem grande sucesso, pela primeira narradora machadiana.

## 2) As implicações do prefácio.

Ao modo da tradição romanesca, a narradora de “Confissões de uma viúva moça” introduz sua história enaltecendo a amizade de sua leitora, aspecto fundamental ao processo de sedução que a escrita de Eugênia quer alcançar. Sua primeira carta pode ser comparada à estrutura de um prefácio, pois aspectos comuns destes textos introdutórios são visíveis (explicações acerca da história, propósitos e objetivos aparentes do texto, a adulação do leitor), formando uma espécie de cumplicidade fundamental entre estes dois agentes, autor e leitor. O prefácio da viúva sugere, por meio de explicações relativas ao processo de similaridade ao

<sup>6</sup> Castello é, talvez, o crítico que melhor valorize estes contos, reconhecendo-os como ensaios: “A experiência humana utilizada nos contos da fase experimental é, conseqüentemente, quanto aos aspectos mais objetivos, idêntica à que ele utiliza em realizações posteriores.” (CASTELLO, 1966, p. 77).



folhetim, algumas importantes reflexões a propósito do gênero narrativo e de elementos referentes à forma de ressaltar sua veracidade (aspecto obsessivo na afirmação do gênero romance), que mostram a figura feminina capacitada para o exercício literário. Nessa perspectiva, essa primeira carta da narradora funciona, ao mesmo tempo, como território de confissão do autor – de certos processos de composição de seu relato – e tentativa de apreensão de sua leitora.

Considerando que o autor real do conto é Machado, e a moça sua criação ficcional, é possível nos valermos de alguns aspectos desse “prefácio” como parte de um processo maior que se refere à própria “construção” da narradora, posto que o autor estaria se adequando (e sua personagem também) aos modelos de introdução dos romances. Ao longo da tradição do gênero, os autores se utilizaram de muitos processos para inserir suas histórias no campo da verdade, buscando garantir a confiança dos leitores. O expediente das cartas era, pois, um desses recursos. A figura do editor, o “autor” que assinava o romance ou organizava o material, tornou-se, assim, fundamental a todo o processo de composição narrativa baseado em manuscritos.

A narrativa epistolar se estrutura sempre na figura do editor: “nos primeiros capítulos, o romancista prepara as condições (a moldura) para que uma personagem relate a sua história (que é a ‘história do romance’).” (TACCA, 1983, p. 43). Dessa forma, o editor funciona como uma espécie de coletor das cartas ou dos originais, que confere a publicação como sendo de propriedade de um ser real. Em *Lucíola* (1862), por exemplo, o nome de Alencar não é sequer citado no prefácio, sendo que também o autor das cartas (Paulo) é omitido pela editora G.M, que lhe dedica o romance.

Ao autor

Reuni as suas cartas e fiz um livro.

Eis o destino que lhes dou; quanto ao título, não me foi difícil achar.

O nome da moça, cujo perfil o senhor me desenhou com tanto esmero, lembrou-me o nome de um inseto.

Lucíola é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d’alma?

Deixem que raivem os moralistas.

A sua história não tem pretensões a vestal. É musa cristã: vai trilhando o pó com os olhos no céu. Podem as urzes do caminho dilacerar-lhe a roupagem: veste-a a virtude.

Demais, se o livro cair nas mãos de algumas das poucas mulheres que lêem neste país, ela verá estátuas e quadros de mitologia, a que não falta nem o véu da graça, nem a folha de figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no Paraíso terrestre.

Novembro de 1861.

G. M.

(ALENCAR, 1994, p. 11).

Com este procedimento Alencar se apaga como o verdadeiro autor da obra, enquanto joga com uma série de seres ficcionais (editor, autor, narrador) que assumem provisoriamente



*status* de pessoas reais. A confusão garante em parte a credibilidade do leitor e a motivação de sua leitura, imersa no clima misterioso da moça, protagonista das cartas de Paulo transformadas em romance. O prefácio de *Lucíola* aponta alguns dos aspectos elencados aqui relativos à feitura dos textos introdutórios, pois explicações acerca da obra (seu método de composição) e dos objetivos do autor estão presentes como forma de envolver o leitor no discurso ficcional. Para isso, é necessária a aparência de realidade dos fatos que é garantida, em parte, pela falsa editora ao relatar a veracidade dos originais, nos quais o romance se estrutura, pois, na verdade, não se trata de uma narrativa epistolar.

No conto machadiano, no entanto, não há referência à figura do editor, justamente porque Eugênia assume, ela mesma, a identidade de uma pessoa real, relatando sua história por meio de uma correspondência estritamente particular. De certo modo, esse é o meio encontrado por Machado de também afirmar a autenticidade de seu relato e conferir verossimilhança à sua narradora. Mais do que isso, a ausência do editor é uma estratégia que rompe com uma norma do romance e do gênero epistolar, dando nova feição à narradora (e a seu relato) ao lhe conferir maior liberdade de ação/reflexão, que poderia ser facilmente censurada pela interferência do editor e pela moldura narrativa.<sup>7</sup> Desse modo, a viúva não precisa se esconder por detrás de outra imagem (possivelmente masculina) para se afirmar como narradora e porta voz dos desejos femininos: ela é, como se vê, duplamente livre (social e literariamente). Seja como for, parece-nos claro que mais do que um simples narrador, Machado de Assis cria uma personagem feminina escritora, que para todos os efeitos é a responsável única pelo texto de “Confissões de uma viúva moça” e por suas estratégias narrativas. O prefácio do conto explica a própria adoção do método narrativo utilizado por Eugênia, apresentando a ausência das cartas de sua interlocutora como parte de sua intenção de ser apenas “ouvida” pela amiga. Esse aspecto exime o autor da tarefa de se apresentar como editor das cartas, revelando, via sua narradora, a construção e a origem do próprio relato.

### 3) O outro lado das “confissões”.

A segunda carta destinada à amiga já deixa transparecer a insatisfação de Eugênia com a vida de casada. A agitação constante da casa, ponto de reunião de vários amigos, o teatro e outros

<sup>7</sup> Não por acaso o editor de *Lucíola* é uma senhora de idade, que manda alguns recados ao leitor excessivamente moral, alertando-o para a virtude d’alma de sua protagonista, apesar de prostituta.



divertimentos são meios encontrados pela moça para preencher com “certas alegrias exteriores” a “falta das íntimas, que são as únicas verdadeiras e fecundas.” (CF, p. 171). Além dos aspectos exteriores, ela consagra sua alegria desafiando o marido e laureando “certa superioridade sobre seu espírito”: seus caprichos são satisfeitos pelo homem como parte de seu dever matrimonial. É assim que vão ao Teatro Lírico na noite em que Eugênia vê pela primeira vez Emílio. A aparição do moço é narrada de maneira enigmática, impressa no texto da narradora por meio de quebras de parágrafos que agrupam, quase sempre, apenas uma oração.

Trocamos algumas palavras.  
 (...)
 O homem estava lá.  
 Disse a meu marido que fechasse a porta.  
 Começou o segundo ato.  
 (...)
 Lancei um olhar para o corredor.  
 (...)
 Chegamos à porta da rua dos Ciganos.  
 Aí esperei o carro por alguns minutos.  
 Quem me havia de aparecer ali, encostado ao portal fronteiro?  
 O misterioso.  
 Enraiveci. (CF, p. 173-4).

Se a narrativa de Eugênia denota suspense devido à aparição do homem misterioso, evidencia também certo ar de enfado decorrente do “espetáculo deplorável” a que ela e o marido assistem, espelhando o clima tedioso existente entre o casal. Não é sem razão que o misterioso ganha tantas atenções da moça, especialmente pelo modo provocador e persistente com que a olha. O fato é que a aparição do homem já começa a mostrar-se interessante para a mulher, que demora oito dias para esquecê-la. Mas por que um fato isolado desse, de um homem que sequer ousou se aproximar dela e de seu marido, passa a ser uma grande preocupação para Eugênia, fazendo-a reproduzir mentalmente a cena? É claro que a imaginação e, sobretudo, a vaidade da moça, presa a um casamento sem paixão, agem em favor de Emílio. Até que ponto não era possível para o rapaz inferir, dada as preocupações e atenções da moça, suas expectativas em relação a ele?

Apesar da narradora não se ater ao fato, sua narração revela a perspicácia do rapaz na apreensão dos desejos femininos e das lacunas impostas pelo casamento de conveniência: “Parece que aquele homem lia na minha alma e sabia apresentar-se no momento mais próprio a ocupar-me a imaginação como uma figura poética e imponente.” (CF, p. 181, grifos nossos). Considerando a encenação sedutora de Emílio é fácil apreendê-lo como um homem dotado de grande poder de observação e análise no que diz respeito ao objeto feminino. O modo assustador



e ao mesmo tempo interessado com que o olhar de Eugênia procura o de Emílio, certamente abre espaço para a atuação masculina, sugerindo a ideia de que a moça é uma vítima ocasional do rapaz. Não parece ser em busca de Eugênia que Emílio está, mas de uma “aventura romanesca” qualquer.

Persistindo na estrutura folhetinesca de sua escrita, Eugênia narra o descobrimento de uma misteriosa carta em seus pertences de costura. Os termos da missiva, reproduzida em sua totalidade para a amiga, mesmo tendo sido queimada pela narradora, avançam de maneira tempestiva sobre a fantasia e os desejos da mulher, apesar de seus receios. É interessante como ainda hoje, distante dois anos dos fatos, ela saiba de cor as cartas enviadas por Emílio. A primeira sobretudo, pois é repleta de devaneios amorosos e de uma linguagem clichê fácil de ser confundida.

“Não se surpreenda, Eugênia; este meio é o do desespero, este desespero é o do amor. Amo-a e muito. Até certo tempo procurei fugir-lhe e abafar este sentimento; não posso mais. Não me viu no teatro Lírico? Era uma força oculta e interior que me levava ali. Desde então não a vi mais. Quando a verei? Não a veja embora, paciência; mas que o seu coração palpite por mim um minuto a cada dia, é quanto basta a um amor que não busca nem as venturas do gozo, nem as galas da publicidade. Se a ofendo, perdoe um pecador; se pode amar-me, faça-me um deus.” (CF, p. 175).

A reprodução da carta, no entanto, é fundamental para que também sua “leitora” absorva o clima que a contaminara. Aliado a isso está a exposição que o texto faz da falsidade e dos artifícios sedutores do homem, que em tudo imita o comportamento amoroso sincero e tempestivo dos apaixonados. É Rousseau, sábio nessa arte, quem nos esclarece o modo de composição dos missivistas enamorados. Para ele, uma carta que

o amor realmente ditou, uma carta de um Amante realmente apaixonado, será frouxa, difusa, arrastada, sem ordem, cheia de repetições. Seu coração, cheio de um sentimento que transborda, repete sempre a mesma coisa e nunca acaba de ter o que dizer, como uma fonte viva, que corre sem cessar e nunca se esgota. Nada de brilhante, nada de notável, não se retêm nem palavras, nem giros, nem frases, não se admira nada, não se é impressionado por nada. Contudo, sentimos a alma enternecida, sentimos-nos comovidos sem saber por quê. (ROUSSEAU, 1994, p. 28).

De acordo com esta orientação, podemos analisar melhor a carta de Emílio e ver o quanto há de cálculo no sentimento anunciado pelo rapaz. De modo geral, o tom adotado é o do desespero, fruto do amor que, segundo o jovem, o leva à carta. Esse estado psicológico condiz bem à desordem de que falava Rousseau, mas a análise detida da carta revela justamente o contrário, um discurso bem articulado, que se estrutura a partir de um argumento básico: fazer com que Eugênia ceda à proposta amorosa. É estranho que a carta seja bastante concisa, especialmente porque é a primeira. Se observarmos bem, além de uma enorme concisão para



expressar o desespero de seu amor, Emílio introduz, ainda, outras informações, deslocando-se da condição ilógica sugerida por Rousseau. É nessa perspectiva que podemos ver uma série de “argumentos” funcionando, numa escalada rítmica e intensa, como encaixes da proposta real da carta, assumida por meio de figurações poéticas e entusiastas apenas na última frase do texto: “... se pode amar-me, faça-me um deus.”.

A progressão (e organização) da carta funciona da seguinte forma: 1º) a revelação do amor; 2º) tentativa de abafar o amor; 3º) “força oculta” que atrai o jovem para perto da amada; 4º) desejo de vê-la novamente; 5º) o amor vassalo que não espera nada em troca – sugestões de um amor cortês?; 6º) o convite “poético” à vivência do amor. Nota-se que, além da progressão crescente do relato objetivar um maior envolvimento da leitora com o texto, há também uma contradição marcante entre os 5º e 6º argumentos, imprimindo, apenas na aparência, um tom de desespero ao amante, mas que é a essência da carta. Essa contradição será marcante em todo o envolvimento entre Eugênia e Emílio, que ao mesmo tempo em que expressa certa discrição (amor que não busca as “galas da publicidade”), necessita tornar público o caso (desejo de que a moça fuja com ele). Estão aí as marcas do sedutor, que conquista com discrição a mulher casada, mas que precisa da expressão pública para tornar valiosa a empreitada. Como notamos, a desordem emocional própria do amante, descrita por Rousseau, não está presente na carta de Emílio, que, analisada de maneira atenta, revela uma crescente e articulada persuasão com o objetivo de envolver Eugênia no jogo amoroso. Mas talvez um dos aspectos mais interessante na carta do jovem seja mesmo o fato de que ela revela uma imagem amorosa idealizada e bastante romântica, seja na sugestão do amor à primeira vista, espécie de comunicação entre almas, seja decorrente da postura vassala do moço, em face da dama casada eleita para a inspiração amorosa. Estão aí já enunciados alguns atributos literários da composição do amor tratado no texto.

Mas a carta não é o primeiro expediente amoroso do rapaz; sua aparição no teatro já deixara algumas marcas. Assim, percebemos que a declaração nasce justamente do desconforto que Emílio causa a Eugênia no teatro (percebido por ele), servindo-lhe como um meio de adensar a curiosidade e o sentimento femininos. E se isso é mesmo verdade, a carta (mentirosa em sua essência) funciona apenas como uma estratégia para que a reflexão e as lacunas amorosas do casamento da moça a levem a experimentar uma torrente de sentimentos contraditórios: raiva, medo, curiosidade e desejo.

Apesar de Carlota conhecer Emílio, Eugênia omite, durante parte do relato, seu nome, mantendo um suspense estratégico em torno da figura do sedutor. Dessa forma, se o rapaz



estiver distante da perfeição que a narradora associa a ele, a amiga já estará imbuída pelo clima de paixão instaurado pelo amante, compreendendo melhor o processo de sedução.

Tu, que o conhecestes depois, dize-me se, dadas as circunstâncias anteriores, não era para produzir esta impressão no espírito de uma mulher como eu!

Como eu, repito. Minhas circunstâncias eram especiais, se não o soubesse nunca, suspeite-o ao menos.

Se meu marido tivesse em mim uma mulher, e se eu tivesse nele um marido, minha salvação era certa. Mas não era assim. Entramos no nosso lar nupcial como dous viajantes estranhos em uma hospedaria, e aos quais a calamidade do tempo e a hora avançada da noite obrigam a aceitar pousada sob o teto do mesmo aposento.

Meu casamento foi resultado de um cálculo e de uma conveniência. Não inculpo meus pais. Eles cuidavam fazer-me feliz e morreram na convicção de que o era. (CF, p. 181).<sup>8</sup>

Os agravantes do caso de Eugênia referem-se à sua insatisfação amorosa e ao descaso do marido diante da ameaça inconsciente ao casal. Esses aspectos, destacados pela narradora, tornam mais fácil a identificação da “leitora” com sua conduta. A atitude da moça abre espaço para um melhor entendimento dos processos pelos quais se deixou enredar por Emílio. O relato de Eugênia faz de maneira velada um convite à amiga a refletir sobre sua vida conjugal e sobre os riscos (e também gozos) de buscar a satisfação de seus desejos fora da intimidade do lar. Nessa perspectiva, a narrativa da viúva serviria certamente como um “roteiro” que “talvez” ajudasse a amiga e tantas outras mulheres a fugir das armadilhas de sedutores vis. Se esse aspecto sugere ser dentro do casamento que a mulher deva buscar sua satisfação, a melhor forma de realizá-la é “questionar” de uma maneira ou de outra as posições dos cônjuges na relação, deslocando os papéis de marido e mulher dos modos sociais e morais vigentes de sua representação.<sup>9</sup>

A metáfora hospedeira utilizada pela narradora revela a distância e o desconhecimento existentes entre ela e o marido e abre conjecturas maiores a respeito do grau de infelicidade de ambos em relação ao casamento arranjado. Tanto Eugênia quanto seu esposo dividem o teto sob a condição de um contrato que ambos não podem deixar de reconhecer como legítimo, mas que está distante de ser um casamento no sentido mais subjetivo do termo. O conto marca de maneira explícita as dificuldades de realização emocional de mulheres e homens diante um casamento de conveniência.

<sup>8</sup> Ao frisar o termo “como eu” a viúva marca a distância existente entre sua realidade e a da amiga, apontando que Carlota talvez seja mais feliz em sua união. A ausência das cartas da amiga insere no texto uma considerável lacuna que deixa em aberto a possibilidade de afirmação das palavras de Eugênia. Essas questões nascem tanto do conteúdo textual da narradora quanto decorrem da forma de seu relato, pois a estrutura epistolar “obriga o leitor a recriar, ele próprio, o romance, a reconstituir, a partir de elementos (...) lacunares ou contraditórios (...) a coerência de uma história ou de uma vida.” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 121).

<sup>9</sup> Essa é a postura de Lívia em *Ressurreição*, que ao encontrar na figura do marido um homem distante e frio, o questiona, revelando sua necessidade de ter como cônjuge um companheiro amoroso e atento.



É estranho que Eugênia não nomeie o marido nem uma única vez em seu relato. Parece que a moça cria inconscientemente uma espécie de “apagamento” da identidade pessoal do homem, aludindo a ele em todos os momentos apenas como “meu marido”, atitude que, conseqüentemente, a lembra sempre de sua posição (e dever) de esposa. Seria talvez uma forma de enfatizar seu “erro moral”? Sim, se essa estratégia de “apagamento” não se referisse tanto mais ao “dever masculino” e ao papel morno desempenhado pelo marido no casamento:

Entristeceu-me ver aquele homem, que podia e devia salvar-me, não compreender, por instinto ao menos, que se eu o abraçava tão estreitamente era como se agarrasse à idéia do dever. (CF, p. 177, grifos nossos).

Ora, no meio destas oscilações, eu não via a mão de meu marido estender-se para salvar-me. Pelo contrário, quando na ocasião de queimar a carta, atirava-me a ele, lembra-te que ele me repeliu com uma palavra de enfado. (CF, p. 182, grifos nossos).

O relato de Eugênia vai tomando, assim, outra forma dentro do objetivo inicial proposto, pois abre espaço para uma outra revelação (mais séria dentro da construção da personagem feminina de Machado) que confere ao marido alguma responsabilidade em seu envolvimento com Emílio, já que sua visão absolutamente burocrática e cristã do casamento é responsável, em grande parte, pelas decepções da moça.

Eu podia, apesar de tudo, encontrar no marido que me davam um objeto de felicidade para todos os meus dias. Bastava para isso que meu marido visse em mim uma alma companheira da sua alma, um coração sócio do seu coração. Não se dava isto; meu marido entendia o casamento ao modo da maior parte da gente; viu nele a obediência às palavras do Senhor no Gênesis.

Fora disso, fazia-me cercar de certa consideração e dormia tranqüilo na convicção de que havia cumprido o dever. (CF, p. 181, grifos nossos).

Há nas palavras da narradora uma severa crítica à postura masculina associada ao dever matrimonial, e Machado já observa aqui o resultado final dos casamentos do século XIX, feitos por conveniência ou por arranjos dos pais: a insatisfação feminina. O texto de Eugênia não deixa evidente nenhum descompasso do marido em relação a seu papel conjugal, sugerindo sua perfeita adequação às normas vigentes na manutenção do contrato. Nada mais parece esperar do casamento do que o conforto material da casa e a companhia social da esposa e dos amigos. Não é por outra razão que as cenas em que a personagem aparece são quase sempre de convívio social, referentes à exterioridade do casamento; os poucos momentos íntimos do casal são negligenciados pelo homem, seja na omissão do abraço à esposa, seja na preocupação exagerada com Emílio.

Se pensarmos que as leis que regem o casamento, segundo o marido de Eugênia, são centradas nas convenções cristãs, fica evidente um grau maior de insatisfação feminina, pois o



homem é quem “administra” a união, submetendo a mulher a seu domínio, inclusive sexual. Considerando que os dogmas da Igreja Católica pregam a relação sexual entre marido e mulher com o objetivo apenas de constituição familiar (e não estamos sequer discutindo a qualidades dessa relação), é revelador o fato de que o casal não possua nenhum filho. Essa ausência sugere a inexistência de uma aproximação regular entre o casal ou ainda de problemas de ordem médica relativos a um dos cônjuges – a observar a rotineira e significativa ausência de filhos em grande parte das famílias machadianas, fica difícil acreditar em qualquer problema clínico.<sup>10</sup> O sexo, ao que tudo indica, nem ao menos como meio legítimo de formação familiar parece ocupar a mente masculina, no conto, única responsável, dada a “naturalização” entre os sexos – e as inspiradoras palavras bíblicas que condicionam a mulher à subordinação –, pela libido e pela manifestação sexual entre o casal. Este é, aliás, um dos preceitos básicos do modelo de casamento cristão: o “débito conjugal” é de responsabilidade quase exclusiva do marido.

Ao darem norma à “cobrança” do *debitum*, os teólogos instituíram o que julgavam ser um “privilegio feminino”: o homem poderia manifestar-se claramente quando desejasse a sua mulher; esta, porém, deveria eximir-se de tal solitação, ficando o marido obrigado a decifrar no semblante ou na sutileza gestual de sua esposa, a vontade do ato carnal. (VAINFAS, 1986, p. 39).

Vista por outro ângulo a questão do débito conjugal aponta para a ideia do “amor contido”, pondo em prática a moral cristã regularizadora do contato sexual entre os cônjuges. Ao homem cabe não só a responsabilidade pelo ato sexual, mas sobretudo por velar por seus excessos e posições. Do contrário, o sexo seria uma forma de adultério dentro do próprio casamento: “Nada é mais impuro do que amar sua mulher como a uma amante. Que eles se apresentem às suas mulheres como maridos e não, amantes”, observa São Jerônimo. (APUD: DEL PRIORE, 2006, p. 75). A fórmula sexual (pois se trata disso) é simples: obrigação sexual para fins procriativos; responsabilidade marital sob o ato; subordinação feminina; exclusão do erotismo e do prazer. Aspectos ditados pela moral cristã e executados fielmente pelo marido de Eugênia, segundo a narradora.

Ainda que a insatisfação sexual feminina não esteja explícita no texto machadiano, ela é parte indissociável das queixas de Eugênia em relação ao marido, pois não há como negar que o sexo é um fator de evidente importância para a concepção bíblica do casamento. De onde se conclui que, se o marido da moça regula sua vida sexual pelos preceitos morais da Igreja; Eugênia, se comporta, mediante a verbalização das críticas relativas ao matrimônio, como um

<sup>10</sup> Esse aspecto poderia explicar a falta ou os poucos filhos nos casais machadianos. Se considerarmos a realidade social da época, onde os casamentos ocorriam cedo e as mulheres tinham muitos filhos a questão da ausência de intimidade sexual se torna mais nítida.



elemento desarticulador dessa mesma moral que rege a vida dos casados, sendo, pois, uma figura tipicamente adúltera.

“Confissões de uma viúva moça” evidencia o antagonismo entre homens e mulheres em relação aos ideais do casamento, já que a mulher parece esperar da união aspectos mais subjetivos como amor, desejo e cumplicidade.<sup>11</sup> O texto machadiano marca, por meio da narração feminina, esse desconforto da mulher e sua inadequação aos princípios postulados neste tipo de consórcio. Se na aparência Eugênia cumpre com seu dever matrimonial; na essência, é uma mulher lacunar, em que desejos e sentimentos são deslocados para objetos e aspectos exteriores, até o momento em que encontra algo capaz de concentrá-lo em si. Esse índice é revelador da identidade feminina na ficção de Machado, que será responsável por construir imagens de mulheres repletas de desejos (advindos, muitas vezes, da insatisfação sexual e amorosa) e conscientes, em certo sentido, do perigo de realizá-los. É por isso que em muitos casos há uma sublimação ou deslocamento dos desejos femininos para outros aspectos da vida exterior, como os adornos, a literatura, os flertes e seduções inocentes, e, às vezes, a própria maternidade.

#### 4) O processo vicário e a dupla moral.

O jogo de sedução armado por Emílio se torna mais atraente na medida em que envolve também o marido de Eugênia. A viúva, ao final de seu relato, qualificará Emílio como apenas “um sedutor vulgar”, que “só se diferenciava dos outros em ter um pouco mais de habilidade que eles.” (CF, p. 197-8). Sua habilidade consistia na capacidade de encenação e de envolvimento afetivo de marido e mulher em sua conquista. Todos, sem exceção, gostam do jovem. Não por acaso o marido da moça é o mais entusiasta: “Não sei por que que simpatizo extraordinariamente com este rapaz. Sinto que é uma bela pessoa, e eu não posso dissimular o entusiasmo de que me possuo quando estou perto dele.” (CF, p. 183, grifos nossos). A novidade do moço, seus modos elegantes e experiência de viajante fazem-no, a princípio, alvo da admiração geral e isso poderia explicar a grande estima do marido de Eugênia. Mas será essa a única explicação plausível para o entusiasmo do homem com o novo amigo? É evidente que esse aspecto da figura geral do marido de Eugênia marca sua ingenuidade (ou indiferença) diante da ameaça latente ao seu casamento,

<sup>11</sup> Não estaria nessa concepção do amor matrimonial algo do amor-paixão de Rousseau, onde o ser amado condensa em si o qualificativo de melhor amigo do amante? Um dos aspectos mais importantes de *A nova Heloísa* talvez seja exatamente essa estrutura dupla do amante, onde se concentram não só o amor como eleição de almas, mas também a amizade, o companheirismo, enaltecendo um tipo diverso de amor, mais condizente com a proposta matrimonial de Eugênia.



mas sugere também a necessidade de atrativos externos ao casal: “No fim da noite tinha cativado a todos. Meu marido, sobretudo, estava radiante. Via-se que ele se considerava feliz por ter feito a descoberta de mais um amigo para si e um companheiro para as nossas reuniões de família” (CF, p. 180).

Considerando a queixa feminina relativa ao marido e o entusiasmo ingênuo deste quanto a Emílio, é possível pensar que Machado estava aqui esboçando uma situação que se tornaria corrente em sua obra, visto que o adultério feminino seria uma forma de resposta à nulidade do papel matrimonial do homem ou à distância que este ocupa em relação ao ideal da mulher. Se parte deste “apagamento” do marido de Eugênia se deve à própria narração da moça, não é difícil perceber que ele é, de fato, um homem desinteressante e indiferente.

Na noite de quinta-feira, achavam-se algumas pessoas em minha casa, e muitas das minhas amigas, menos tu. Meu marido não tinha voltado, e a ausência dele não era notada nem sentida, visto que, apesar de franco cavaleiro como era, não tinha o dom particular de um conviva para tais reuniões. (CF, p. 178, grifos nossos).

Caracteres muito distantes para preencher os desejos de uma mulher fantasiosa e carente e que se opõem ao modelo de homem representado por Emílio, que com suas demonstrações amorosas afirma a ideia de um amor incontrolável – intensificação das imagens amorosas das leituras de Eugênia. Talvez, seja exatamente a figura cativante do jovem a responsável por entusiasmar o marido da moça (assim como a dela), preenchendo, dessa forma, suas próprias lacunas emocionais dentro do casamento. Essa aproximação estreita entre o marido da narradora e o rapaz pode realçar um estado de carência do próprio homem, que se vê “realizado” na figura sedutora e comunicativa de outro. Se os aspectos referentes à vida exterior são fundamentais à vida matrimonial do casal é porque eles são formas adequadas de preencher o vazio de ambos em relação ao tedioso casamento. Nesse sentido, a inserção de Emílio (e todas as suas qualidades) é uma maneira diferente e nova de movimentar a enfadonha intimidade do casal.

Se insistirmos no processo vicário que há no conto, é possível estendê-lo ao marido de Eugênia. Até que ponto a “paixão” do rapaz pela moça, ou o entusiasmo desta, não são percebidos pelo homem? A sugestão vem do próprio relato de Eugênia que insiste em questionar para si mesma a aproximação do marido a Emílio: “Não sei por que meu marido revelava-se cada vez mais amigo de Emílio. Este conseguiria despertar nele um entusiasmo novo para mim e para todos. Que capricho era esse da natureza?” (CF, p. 183, grifos nossos). O trecho sublinhado evidencia bem a experiência vicária. O próprio marido da moça não consegue explicar a lógica de seu entusiasmo pelo rapaz, e os termos de sua fala são fundamentais para notarmos o processo



vicário: “... e eu não posso dissimular o entusiasmo de que me possuo quando estou perto dele.” (CF, p. 185, grifos nossos). A relação é mesmo de posse, como se os dois homens se confundissem. Talvez, por isso, haja uma espécie de aproximação maior do marido à esposa, tornando-o mais preocupado e atencioso: “Meu marido sobretudo parecia sofrer com as minhas tristezas. A sua solicitude, confesso, incomodava-me.” (CF, p. 192).

Persistindo na ideia de que o marido da moça capta a “relação” entre ela e Emílio, podemos conceber que a novidade representada pela paixão do jovem seria, assim, uma espécie de válvula de escape segura (e confortadora), porque controlada pelo marido e pelas normas morais da sociedade, às insatisfações femininas. A introdução “direcionada” de um terceiro elemento traria uma dinamização, ou antes, uma “acomodação emocional” de ambas as personagens ao casamento: ou Eugênia satisfaz-se emocionalmente ao inspirar amores destemperados no jovem; ou se acomoda, diante da possibilidade da desonra, aos hábitos moderados e desapaixonados do marido, que pode, ainda, aumentar seu entusiasmo pela esposa, via Emílio. Dessa forma, a introdução da figura entusiasta do rapaz serviria como um “flerte apaziguador”, inofensivo às formalidades morais do casamento.

Parece-nos claro que Machado estava, com a exaltação exagerada do marido de Eugênia por Emílio, esboçando as possibilidades de controle emocional da mulher, que poderiam derivar em uma terceira saída: a realização amorosa através do adultério. Se há uma moral disciplinadora das ações possíveis à mulher casada do século XIX, é porque a traição feminina desarticula a ordem familiar e põe em dúvida a paternidade. Se a mulher é o elemento incumbido de preservar o mundo íntimo do lar, inscrevê-la no papel de adúltera significaria uma ameaça a essa estrutura que ela deveria, segundo os padrões morais e sociais, defender. A situação do adultério feminino como resposta ao casamento falhado surge dessa mesma configuração que prevê formas de sua contenção emocional, limitando-a a exercer papéis necessários à manutenção da ordem familiar ou, em caso contrário, a arcar com o alto preço do desvio moral.

Mas é preciso observar que há, no caso do adultério masculino, uma outra ordem moral que propõe não só sua “aceitação social”, mas que colabora para que ele seja encarado objetivamente como uma espécie de controle matrimonial (bem diverso do exercido em relação à mulher).

Com a monogamia e a impossibilidade do divórcio, talvez se reconhecesse implicitamente que a o adultério funcionava como válvula de escape. Os que estavam insatisfeitos no casamento tinham a possibilidade de encontrar satisfação em outra parte, e pode ter havido um certo reconhecimento de que isso era tanto inevitável quanto tolerável. (MACFARLANE, 1990, p. 251).



As palavras do historiador, referentes à situação do casamento na Inglaterra nos séculos XVIII e XIX, se adaptam bem ao tipo de pensamento moral brasileiro, onde a prerrogativa estaria explicitamente relacionada apenas aos homens, que ganhariam direito a extrapolação dos limites da união conjugal como forma de defesa do próprio casamento; ao passo que, em relação às mulheres, pode-se admitir somente o flerte inofensivo, espécie de mola propulsora de sua acomodação à realidade estática dos papéis de esposa e mãe.<sup>12</sup>

O texto machadiano que evidencia melhor essa exposição é *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), em que pela primeira vez o tema do adultério aparece em primeiro plano nos romances de Machado:

Em pontos de aventura amorosa, achei homens que sorriam, ou negavam a custo, de um modo frio, monossilábico, etc., ao passo que as parceiras não davam por si, e jurariam aos Santos Evangelhos que era tudo uma calúnia. A razão desta diferença é que a mulher (...) entrega-se por amor, ou seja o amor-paixão de Stendhal, ou o puramente físico de algumas damas (...); mas o homem, - falo do homem de uma sociedade culta e elegante - o homem conjuga a sua vaidade ao outro sentimento. Além disso (...), a mulher, quando ama outro homem, parece-lhe que mente a um dever, e portanto tem de dissimular com arte maior, tem de refinar aleivosia; ao passo que o homem, sentindo-se causa da infração e vencedor de outro homem, fica legitimamente orgulhoso, e logo passa a outro sentimento menos ríspido e menos secreto, - essa boa fatuidade, que é a transpiração luminosa do mérito. (OC, I, p. 623-4, grifos nossos).

Se a postura do homem implica em negar ou sorrir – formas de afirmativa –, à mulher resta apenas a teatralização, já que não pode assumir o desejo por outro que não seja o marido. É dessa necessidade de amar um outro que nasce parte da dissimulação feminina e tantas outras estratégias de afirmação do amor extraconjugal. A mulher se desdobra, assim, em dois papéis amorosos de aspecto contrário: é, sob a lei da convenção do casamento, esposa; e, de modo espontâneo, amante adúltera. A arte da dissimulação feminina surge, nesse caso, da infeliz não correspondência entre a figura do marido e a do amado, revelando que a junção entre amor e casamento é uma somatória complicada demais para se realizar satisfatoriamente no século XIX, a despeito da crença social (e conveniente) no casamento arranjado.

A duplicidade de Eugênia se faz presente não só na representação simultânea dos papéis de esposa e amante, mas evidencia-se melhor à medida que seu drama se encaminha para a finalização, pois a moça representa a perda da pureza com sua postura adúltera e a preservação

<sup>12</sup> “Este duplo padrão de moralidade é característico da estrutura familiar patriarcal e manifesta-se através do que Emílio Willems chama de complexo de virgindade e virilidade. A mulher tinha que incondicionalmente manter-se fiel ao marido – e, em caso de desobediência a estas regras, contar com drásticas punições. Já do homem não se exigia nem abstinência sexual antes, nem fidelidade após o matrimônio contraído, sendo inclusive estas ‘infrações’ questão de prestígio.” (STEIN, 1984, p. 33).



desses *status* de inocência (sexual) ao negar a traição efetiva. A personagem feminina rompe, de certo modo, com o apelo emocional, considerando seus deveres matrimoniais e o decoro social ao se negar a fugir com o amante: “- Oh! meu deus, como respondê-lo? Amo, sim; mas desejo ficar a seus olhos a mesma mulher, amorosa é verdade, mas até certo ponto... pura.” (CF, p. 194).<sup>13</sup> Se o contato mais íntimo entre Eugênia e Emílio se dá apenas a partir da morte do marido, no intervalo de quatro meses entre a morte de um e a viagem do outro,<sup>14</sup> significa que ela receia a censura social e moral de um novo casamento, sobretudo com aquele que se afirmara, nos últimos tempos, como amigo do cônjuge.

Mais do que se preservar “pura” aos olhos de Emílio, Eugênia almeja não alterar sua imagem social e o *status* dado pelo casamento. A entrega definitiva ao amante está associada, para ela, ao matrimônio, forma ideal (porque em dia com as convenções morais) de acomodar seus impulsos sexuais. Em certo sentido, não existe para a mulher amor respeitável fora do casamento, pois este significa uma maneira de exercer a prática sexual de acordo com os preceitos cristãos. Isso não quer dizer, é claro, que Eugênia reproduziria a concepção conjugal do finado marido, mas que ela vê no amante a possibilidade de realização amorosa dentro do próprio casamento, sobretudo porque o acordo se daria mediante o desejo dos envolvidos. Esse é um dos pressupostos veiculados pela literatura romântica: a escolha dos cônjuges como condição à felicidade matrimonial. É assim que muitas personagens machadianas encararão a dupla amor e casamento, postulando a existência deste a partir do primeiro.

Se não fosse a morte repentina do marido (índice de caráter folhetinesco importante para a conclusão do drama), Eugênia se entregaria realmente a Emílio? A resposta encenada por “Confissões de uma viúva moça” sugere que a possibilidade de realização amorosa da mulher fora do casamento a leva à encenação e ao caminho das ambiguidades, transformando-a em um ser duplo. Eugênia ao mesmo tempo em que rompe com os valores morais da sociedade, assumindo um papel proibido à mulher; se vê presa a certas imposições sociais que a impedem de dar um passo à frente, o que significaria certamente o repúdio e a condenação pública por meio do rótulo de adúltera. Esses aspectos, no entanto, não diminuem a imagem feminina construída

<sup>13</sup> Essa postura dúplex é semelhante à de Virgília, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ao se recusar também a fugir com Brás: “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.” (OC, I, p. 581).

<sup>14</sup> “... Bem sabes que eu te amo. Não é tempo de coroar os nossos votos; mas não faltará muito para que o mundo nos revele uma união que o amor nos impõe”. (CF, 197). Assim, prevalece a convenção social que diz que deve haver um espaço de pelo menos um ano entre a viuvez feminina e o novo casamento, pois de outro modo uma possível gravidez deixaria em dúvida a paternidade. (MACFARLANE, 1990, p. 243).



por Machado, que apenas a inscreve na lógica social da época, limita em suas ações. Parece-nos claro que a intenção do autor ao conferir à mulher a narração do conto era de realçar não o tom didático moral de seu discurso, mas de manifestar melhor as insatisfações emocionais da mulher em relação ao casamento de conveniência e as complicações decorrentes da assunção de seu desejo sexual.

### 5) A mediação literária.

Sutilmente o texto de Eugênia nos apresenta Emílio disposto à encenação de vários papéis, que vão desde o de amigo do marido da moça ao de apaixonado, capaz de, a exemplo dos heróis passionais do Romantismo, suicidar-se em nome do amor não correspondido. Não é por acaso que a narradora identifica o jovem com o amor anunciado nos romances.

Até então eu não tinha visto o amor senão nos livros. Aquele homem parecia-me realizar o amor que eu sonhara e vira descrito. A idéia de que o coração de Emílio sangrava naquele momento, despertou em mim um sentimento vivo de piedade. A piedade foi o primeiro passo. (CF, p. 187, grifos nossos).

Essa visão amorosa vinda dos livros será apresentada por Machado inúmeras vezes em sua prosa inicial. Destacam-se, no entanto, os contos “Onda” (1867) e “O anjo das donzelas” (1864), ambos publicados no *Jornal das famílias*. Em “Onda”, a personagem Aurora, apelidada nos salões sociais de Onda, confessa à amiga a influência dos romances em sua concepção do amor, transformando as ideias sentimentais dos livros em justificativa para suas práticas loureiras.

- Mas deveras ninguém te inspirou ainda amor?

- Não. Que queres? Fui educada com o recato maior deste mundo; entrando na convivência das outras, e nas distrações nos bailes, não pude logo ao princípio tomar afeição alguma. Foi tempo esse que gastei em duas coisas: em ler e observar. Ora, da leitura adquiri idéias talvez um pouco absurdas, mas enfim adquiri, e fora das quais não compreendo o amor. Gosto de amar e ser amada por inspiração, e com verdadeira paixão. (CA, p. 76-7).

O conto deixa evidente o quanto a leitura descuidada de romances sentimentais e românticos deturpa a visão amorosa da mulher. O amadurecimento da personagem se dá através de uma concepção equivocada e distante do amor, fruto mais de uma abstração romântica do que de sua experiência pessoal, centrada na prática social dos modelos matrimoniais “desromantizados” do século XIX. Aurora não conhece efetivamente o amor, mas o imagina como prescrevem os romances, de maneira idealizada e excessivamente inspiradora, longe, portanto, das vicissitudes e das deformações que ele adquire na vida real. O procedimento da moça é, em certo sentido, inverso ao de Eugênia, que a partir da experiência real (e frustrada) do



amor no casamento passa a crer, pela introdução da figura romântica de Emílio, na imagem amorosa anunciado pelos romances. De outro modo, a moça parecia estar resignada ao “amor contido” ditado pelo casamento, que só pôde ser rompido por meio do reconhecimento da literatura como mediadora entre seus desejos e a imagem do amante. Antes disso, a experiência de leitura de Eugênia é, possivelmente, apenas de evasão, conforme era para muitas mulheres da época.

Ociosas, distantes de funções públicas e imensamente insatisfeitas com a realidade do casamento, às mulheres restavam pouquíssimas opções, das quais a leitura (e o sentimento de fuga) ocupavam certamente boa parte do tempo. Nessa perspectiva, parece haver uma romantização da mulher casada em “Confissões de uma viúva moça”, ao mesmo tempo em que ela sugere sua infantilização – decorrente também da insatisfação da personagem no casamento.

No caso de “O anjo das donzelas”, a personagem feminina influenciada pela leitura de romances é inicialmente posta em situação anormal, pois não só o narrador já sugere seu desvio moral em relação à concepção do amor, como materializa os equívocos de leitura da moça a partir da introdução da imagem onírica do anjo protetor das donzelas. O conto reporta aos “perigos” da leitura excessiva dos romances, especialmente por mocinhas pouco experientes do amor. Se tanto Aurora quanto Cecília negligenciam o que seja o amor, é certo que ambas têm concepções diversas ao modo de aplicação das ideias amorosas presentes nos romances. Enquanto Aurora se diverte flertando com uma gama variada de rapazes por longos e longos anos; Cecília adquire um medo terrível do amor, transformando as inesquecíveis e clássicas cenas passionais dos livros lidos em empecilho real ao conhecimento e à prática afetiva. Ao invés de incitar o desejo amoroso em Cecília, os romances cumprem um outro papel, o de deslocar a mocinha casadoira de seu certo (e quase único) destino social: o casamento. A imagem feminina surge, aqui, como uma espécie de contrário absoluto da experiência amorosa da narradora Eugênia.

Machado de Assis se utiliza, em “Confissões de uma viúva moça”, “Onda” e “O anjo das donzelas”, de um dos maiores argumentos dos detratores do gênero romance para conceber suas personagens femininas: os perigos do “colorismo” e da invenção de uma vida superior e sublime conforme descrita nestes textos.

Um pai deve, sobretudo, proibir às suas filhas a leitura de romances. Os melhores de todos, apenas dão idéias confusas e muito falsas do mundo e da vida positiva.

A jovem acostumada a semelhante leitura, se chega a casar, fica desconsolada se não acha, com é natural, no seu marido o heróe do romance em que tantas vezes sonhou.



Disto pode resultar sua infelicidade, e algumas vezes sua vergonha. (APUD: AUGUSTI, 1998, p. 74-5).

Acima de tudo, não o deixe nunca por as mãos numa novela ou num romance: pintam a beleza com tintas mais sugestivas do que a natureza e descrevem uma felicidade que o homem não encontra nunca. Que enganosos, que destrutivos são estas pinturas de um dita perfeita! Ensina os jovens a suspirar por uma beleza e uma felicidade que nunca existiram, a desprezar o humilde bem que a fortuna colocou na nossa copa, com a pretensão de outro maior que ela nunca concederá... (APUD: SILVA, 1968, p. 260).<sup>15</sup>

Os dois trechos acima, referentes a um manual de conduta (publicado na Corte em 1872) e um discurso de Olivier Goldsmith do final do século XVIII, respectivamente, afirmam a natureza “colorista” ou inventiva das vidas retratadas nos romances, e o modo sugestivo como ensinam aos jovens a crer em uma beleza e uma felicidade que não existem, sobretudo relacionadas ao casamento. Se a existência desses manuais e conselhos relativos à precaução dos romances se faz necessária, é porque certamente o imaginário romanesco interfere de alguma forma na concepção amorosa de seus leitores, apresentando-lhes outras ideias e imagens tradutoras do mundo sentimental. A literatura se faz presente, assim, no imaginário de todos a respeito de quase tudo, já que ela oferece uma outra “versão” da realidade. Nada mais natural, então, do que Machado se valer dos próprios pressupostos proibitivos destes manuais para compor aspectos definidores do caráter de suas personagens. Isso não quer dizer que o escritor condene os romances; pelo contrário, ele percebe a importância destes para a formação intelectual e moral de seu próprio público, convergindo em um elemento fundamental na concepção amorosa de suas próprias figuras ficcionais. Mais do que isso, Machado está valorizando a dimensão problematizadora (e utópica) da própria literatura, pondo seu leitor em contato com outras vivências, discutindo-as e questionando os modos de lidar com essas experiências alheias.

Esse aspecto literário, observado na configuração de Eugênia e tantas outras personagens machadianas, coloca em cena um elemento frequente na tradição romanesca, da qual *Madame Bovary* é o maior emblema. Andrea Hossne observa que há uma vasta profusão de obras que giram em torno desse mesmo núcleo: “a representação da leitora de romances como um ser propenso a confundir imaginação e realidade, conjugado a uma crítica embutida a determinados

<sup>15</sup> É interessante observar os comentários de Anne Vicent-Buffault sobre a “literatura das lágrimas” e seu tratamento no século XIX: “O menosprezo por este imaginário repleto de lágrimas sentimentais, sobretudo nas mulheres, aparece de forma particularmente nítida no fim do século XIX. Ele é desenvolvido por escritores, que consideram esses enternecimentos não só ridículos, mas também perigosos para os bons costumes e para a ordem das famílias. Enquanto no século XVIII as lágrimas derramadas ao se ler um romance testemunhavam uma conversão moral, aqui o efeito é inverso: os enternecimentos romanescos conduzem as mulheres à imoralidade e até mesmo à perdição.” (VICENT-BUFFAULT, 1988, p. 243).



gêneros de ficção, e o lastro social, econômico e político que se revela por meio dessa atividade e dessa condição.” (HOSSNE, 2000, p. 194). Nesse sentido, a composição dessas personagens machadianas revela também uma espécie de adequação do autor aos pressupostos temáticos da tradição do romance, universalizando sua obra, do mesmo modo que “dialoga” com o próprio leitor, visualizado no texto ficcional. Essa disposição machadiana confere o aspecto metalinguístico de sua obra, já que apresenta ao público componentes teóricos importantes na formação e consolidação do gênero, discutidos, em exaustão, pela crítica especializada no século XVIII e em parte do XIX.<sup>16</sup>

Essa mesma idealização de Eugênia perpassa a concepção amorosa de Raquel em “Ponto de vista”, conto que guarda semelhanças a “Confissões de uma viúva moça” por tratar-se também de uma narrativa epistolar.<sup>17</sup> A mocinha inexperiente em coisas do coração disserta sobre o amor (e o casamento) apresentando um rico documento a favor de sua idealização, mediada, é claro, pela literatura. Mais do que isso, Raquel trata de informar sua interlocutora Luísa a respeito de suas observações sobre o casamento, tendo como ponto de partida a experiência recente de uma amiga comum. É desse modo que orienta e acalma Luísa em relação ao terrível e quase inconciliável binômio amor e política; discute as vantagens sociais de ser esposa de um ministro; ridiculariza as ambições masculinas em face do casamento e sugere a independência de sua escolha matrimonial. É importante notar que Raquel traz uma carga de experiência significativa quando se trata de analisar a instituição familiar e seus acordos matrimoniais. Mas de onde vem toda essa sabedoria? Se parte dela pode vir da observação que a menina faz de sua realidade social – seus comentários dão bem conta disso –; outra talvez tenha inspiração nos enredos dos

<sup>16</sup> “Ao mesmo tempo em que muita tinta se gastava em escritos contra os romances e contra seus leitores, textos tão apaixonados quanto os produzidos pelos detratores do gênero são postos em circulação com o objetivo de defendê-lo. A defesa consistiu em responder às duas objeções centrais levantadas pelos críticos: o atentado ao gosto e o atentado à moral.” (ABREU, 2003, p. 289). Outros defensores do romance apostavam em sua capacidade de influir na construção moral e social dos leitores, sobretudo por sua dupla função (instruir e divertir).

<sup>17</sup> Em “Ponto de vista”, a estrutura epistolar é um pouco mais complexa, já que se origina das perspectivas de duas personagens femininas. Considerando que há em meio às cartas da moças a inserção da voz de uma terceira personagem (masculina), o conto se desdobra ainda mais. Este aspecto polifônico cria uma maior densidade narrativa, em que podem aflorar perspectivas diversas vindas da própria caracterização das personagens-escritoras. Nesse sentido, o escritor pode buscar contrastar “os mundos totalmente distintos das correspondências masculina e feminina e dentro deles os contrastes de caráter e temperamento”, segundo faz Richardson em seus romances. (WATT, 1990, p. 183). Machado, apesar disso, deixa que seu conto seja o resultado mais da somatória das vozes femininas contrastantes do que da possibilidade empregada pela inserção da voz masculina, que surge no conto apenas para pontuar melhor o modo pelo qual se caracteriza o discurso disfarçado de Raquel. “Ponto de vista” está, ademais, distante da elaboração literária de “Confissões”, pois não há nenhuma intenção das “narradoras” de “romancear” os episódios, e menos ainda a emergência do trabalho seletivo da memória numa tentativa de ordenar a experiência, já que as cartas das meninas são escritas à medida que ocorre a ação. Ainda assim, o conto se assemelha à narração de Eugênia por dar vazão aos sentimentos femininos, que se constroem a partir do diálogo banal entre as duas moças a respeito, sobretudo, do amor e do casamento.



romances, que exploram as mais variadas situações afetivas, muitas delas afirmando o modo como se dão os acordos matrimoniais e suas consequências na vida de mulheres e homens.

A mediação literária, na ficção machadiana inicial, serve quase sempre a três funções: sentimento de evasão, acomodação amorosa e forma de aprendizagem. Esses fatores apontam a importância dos romances na construção dos conceitos de amor e casamento das personagens machadianas, que obtinham, assim, imagens idealizadas, construindo ideias bem particulares a respeito da vivência amorosa. Os romances de apelo sentimental, sucesso incontestável no século XIX, utilizavam, em seus enredos, de complicações sociais e econômicas como formas de garantir a instabilidade provisória (ou definitiva) do casal enamorado, dispondo o leitor a uma série de preâmbulos intermináveis antes do desfecho nem sempre feliz. Em meio a tudo isso propagavam ideias de elevação moral e da importância da escolha amorosa para a felicidade conjugal, tornando o amor uma espécie de epidemia secular. Alguns críticos chegam a afirmar que, no Romantismo, o que se ama não são as pessoas, mas o próprio amor, isto é, “um conjunto de ideias sobre o amor”. (DINCAO, 2002, p. 234).

Raquel, assim com Eugênia, não é indiferente a essas imagens amorosas vindas dos romances sentimentais. Em carta do dia 30 de outubro, ela começa a esboçar a imagem ideal do esposo, contrapondo-a, no entanto, a de Alberto, personagem masculina posta em discussão entre as amigas:

Nem imagine que o Dr. Alberto (é o nome dele) vale muito; é bonito e elegante, mas tem ar pretensioso e parece-me um espírito curto. Você sabe como eu sou exigente nesses assuntos. Se eu não achar marido como imagino, fico solteira toda a minha vida. Antes isso, que ficar presa a um cepo, ainda que esbelto. (HMN, p. 198).

Diante as afirmações da moça, torna-se claro que beleza e elegância são dois pressupostos importantes na construção imaginária do amado, mas não suficientes para transformá-lo no ser ideal. Necessita-se ainda de outros qualificativos, em que a distinção intelectual é um ponto relevante. A carta de Raquel serve para marcar também sua distância em relação às outras moças, revelando que ela espera mais de um homem justamente por se acreditar especial. Em vários momentos o que nos chama a atenção é seu apurado gosto e exigência em relação aos jovens mocinhos. Dessa forma, a idealização amorosa e do ser de eleição anda passo a passo com sua própria idealização.

Já lhe disse as boas qualidades dele, mas os seus defeitos são para mim superiores às qualidades. Você bem sabe como eu sou; para mim a menor nódoa destrói a maior alvura. Uma estátua... estátua é o termo próprio, porque o tal Alberto tem certa rigidez escultural.

Ah! Luísa, o homem que o céu me destina ainda não veio. Sei que não veio porque ainda não senti dentro de mim aquele estremecimento simpático que indica a harmonia



de duas almas. Quando ele vier, fique certa de que será a primeira a quem eu confiarei tudo.

Dir-me-á que, se eu sou assim fatalista, devo admitir a possibilidade de um marido sem todas as condições que exijo.

Engano.

Deus que me fez assim, e me deu esta percepção íntima para conhecer e amar a superioridade, Deus me há de deparar uma criatura digna de mim. (HMN, 200-1, grifos nossos).

Idealizações de toda espécie afloram no texto de Raquel: ela idealiza o amor, chamando-o de “harmonia de almas”; a respeito do futuro marido e, especialmente, sobre si mesma, considerando-se destinada a tudo que é superior. Mas como afirmar sem equívocos que parte dessa idealização vem de fato da leitura de romances?<sup>18</sup> Basta prestarmos atenção em sua linguagem e nas referências implícitas contidas em suas cartas para percebemos a influência livresca em suas concepções amorosas.

Se naquela mesma noite eu pudesse escrever o que senti, acredite você que teria uma página de literatura digna de figura nos jornais.

Hoje tudo passou.

O que não passou, entretanto, porque existia antes e existirá sempre, porque nasceu comigo e comigo morrerá, é este sonho de uns amores que eu nunca vi na terra, uns amores que eu não posso exprimir, mas que devem existir visto que eu tenho a imagem deles no espírito e no coração.

Mamãe, quando me vê aborrecida e devaneadora, costuma perguntar-me se estou respirando nuvens. Ela ignora talvez que exprime com essa palavra o estado do meu espírito. Pensar nestas cousas não é ir respirar as nuvens lá tão longe da terra? (HMN, p. 204, grifos nossos).<sup>19</sup>

Servindo de complemento a esses devaneios da mocinha, Luísa resume em tom maternal de onde vem as ideias inspiradoras de tanta comoção, e o conselho equivale em parte aos argumentos dos opositores dos romances: “Está-me parecendo mais poeta do que era, mais romanesca, mais cheia de caraminholas. Bem sei que a idade explica muita coisa; mas há um limite, Raquel; não confunda o romance com a vida, ou viverá desgraçada... (HMN, p. 209, grifos nossos).

As palavras de Raquel são uma variação das de Eugênia a respeito do amor nos romances, sendo que por meio da verbalização de uma narradora temos o entendimento das palavras cifradas de outra, como se Machado estivesse ocultando em “Ponto de vista” o que fora revelado

<sup>18</sup> Somente um romance é textualmente citado: “Tenho aqui uns figurinos recebidos ontem, mas não há portador. Se puder arranjar algum por estes dias irá também um romance que me trouxeram esta semana. Chama-se *Ruth*. Conhece?” (HMN, p. 195). O texto deixa sugerido que Raquel lera o romance rapidamente. Nesse caso, a literatura tem também função cenográfica de marcar a realidade da personagem leitora.

<sup>19</sup> A carta de 28 de janeiro revela: “Faz um calor insuportável; mas como eu abri a janela que dá para o jardim, estou a ver o céu ‘todo recamado de estrelas’ com dizem os poetas, e o espetáculo compensa o calor. Que noite, minha Luísa! Gosto imensamente destes grandes silêncios, por que então ouço-me a mim mesma, e vivo mais cinco minutos de solidão do que em vinte horas de bulício.” (HMN, p. 207).



em detalhes em “Confissões de uma viúva moça”. Se Raquel não é capaz de presenciar a existência desse tipo de amor singular na terra, de onde mais poderiam vir as “imagens” impressas em seu “espírito” e “coração”? Do mesmo lugar de onde vieram os conceitos e as imagens de amor de Eugênia, Margarida, Onda e de tantas outras figuras machadianas: da literatura sentimental e romântica.

Mas se para inúmeras personagens machadianas essa idealização do amor, resultado da mentira romanesca, leva ao sentimento de derrota, como entender então a carta de 30 de março de Raquel?

Ah! Luísa, o mais puro e ardente que pode imaginar, e o mais inesperado também. Aquela devaneadora que você conhece, a que vive nas nuvens, viu lá mesmo das nuvens o esperado do seu coração, tal qual o sonhara um dia e desesperara de achar jamais.

Não lhe posso dizer mais nada, não sei. Tudo o que eu poderia escrever aqui estaria abaixo da realidade. Mas venha, venha e talvez leia no meu rosto a felicidade que experimento, e no dele o sinal característico daquela superioridade que eu ambicionei sempre e tão rara é na terra.

Enfim, sou feliz! (HMN, p. 219, grifos nossos).

Outras personagens também sentiram, momentaneamente, essa mesma realização amorosa, para somente depois descobrirem o equívoco da ligação entre a imagem do amor nos romances e a da vida real. Isso não quer dizer que os anseios da moça vão se frustrar, mas apenas que essa distinção entre romance e vida, ressaltada por Luísa, está no cerne das insatisfações de muitos homens e mulheres criados por Machado de Assis. Tanto Raquel quanto Alberto não são seres perfeitos e superiores, e como figuras enraizadas no solo estático da sociedade fluminense dos oitocentos é que terão de viver, circunscritos a regras comportamentais rígidas em relação à mulher e um tanto vazadas no que diz respeito à ação masculina. O certo é que se a mediação romanesca surge em “Ponto de vista” na concepção do amor e do casamento, insinuam-se também os mesmos sentimentos de insatisfação e fracasso característicos de outras personagens de *Contos Fluminenses* e *História da Meia Noite*. Isto é, figuras como Eugênia e Margarida (“Miss Dollar”) estão certamente imersas na construção da principal personagem feminina do conto. Parece-nos claro que Machado se aproveita de certas situações amorosas e aspectos das personagens anteriores para ir “experimentando” e “compondo” suas figuras ficcionais, em busca de um perfil feminino e masculino mais consciente e maduro em relação aos contratos matrimoniais.

Em “Confissões de uma viúva moça”, as experiências de leitura da personagem feminina a levam, antes de associar Emílio ao herói romântico, a identificá-lo aos leitores de “romances realistas”, a propósito da obsessão temática do adultério: “Este homem, se é o mesmo, não passa



de um mau leitor de romances realistas.” (CF, p. 182, grifos nossos). A argúcia narrativa da moça se revela nos detalhes aparentemente desimportantes de suas sentenças. A expressão sublinhada ajusta as duas imagens opostas de Emílio: leitor de romances românticos (papel do apaixonado derramado) e realistas (sedutor adúltero), na ilusão montada pela narradora de que se trata (e não) de uma mesma pessoa. Dessa forma, Emílio deixa de ser o “mau leitor de romances realistas” para se tornar amante passional quando Eugênia descobre ser ele o autor da carta e da cena perturbadora no Teatro Lírico. Imagens condizentes, conforme assinalamos, com o comportamento do herói romântico apaixonado.

Por mais que Eugênia pontue a existência de “maus leitores de romances”, sua narração mostra que ela mesma embarca na visão ilusória que o gênero atesta sobre o amor, crendo menos na imagem representada por Emílio que na própria verdade descoberta nos livros lidos. A personagem é uma “leitora” ávida que, se por um lado, parece eficiente na categorização que faz do gênero (com a evidência do que são os romances realistas); mostra-se, por outro, inexperiente em captar a essência romanesca na figura masculina do sedutor, personagem de destaque na literatura sentimental que a moça associa à sua visão amorosa. Anne Vicent-Bufferault observa que, no romance sentimental, o libertino encarna a figura inversa do apaixonado, saciando-se com as lágrimas de suas vítimas, tal qual um vampiro. Para ela, esta “categoria de parasitismo masculino torna-se ainda mais perigosa quando o sedutor serve-se de lágrimas para chegar a seus fins. O homem oportunista sabe seduzir as mulheres através de falsas lágrimas lançadas aos pés de suas vítimas, que são abandonadas após terem cedido.” (VICENT-BUFFERAULT, 1988, p. 47). Se parte da estratégia amorosa do sedutor está associada à representação do apaixonado sensível, e esta compõe o enredo de vários romances, por que Eugênia não é capaz de reconhecer Emílio como vilão? Entretanto, Machado nos alerta para a experiência de leitura da moça que se estende até os temíveis (e escandalosos) romances realistas. Se Eugênia associa o Realismo ao adultério, é quase certo afirmar que ela lera o famoso romance de Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), e que aciona seu conhecimento sobre o assunto, vindo de sua experiência como leitora, na possível interpretação do comportamento de Emílio, ligando-o momentaneamente à imagem do sedutor adúltero.

Apesar da capacidade de apreender os rótulos dos romances e seus temas principais, Eugênia faz uma inadequada “leitura” dos atos e da aproximação perigosa de Emílio, mostrando-se distante ainda de ser uma leitora competente quanto a interpretações corretas das intenções de seu amante. Parece mesmo que, a despeito de uma possível identificação de Emílio ao sedutor



vulgar, a moça queria correr o risco de uma relação proibida, mas que poderia trazer alguma realização amorosa. Nesse sentido, Emma Bovary, também leitora de romances que idealizam o amor (mesmo fracassada em seus intentos), se converte em inspiração para a personagem machadiana, sobretudo porque Flaubert põe em cena as delícias e os estremecimentos físicos do amor adúltero; tratado nos termos acusatórios do ministério público francês como “poesia do adultério”. (FLAUBERT, 2001, p. 375). Como ignorar todas as sensações inexistentes e até mesmo impróprias no lar conjugal?

De fato, o amor que Emílio simula vem dos romances: aprendiz de sedutor, o moço embute, na mulher, a imagem desejada (e conhecida apenas nos livros) do que ela acredita ser o amor; uma paixão forte e alucinada, que rompe as normas e o equilíbrio humano – o “sentimento de fogo” de que falava Macedo. O papel que Emílio encena com a sugestão do suicídio é emprestado certamente de *Werther* (1774), ícone romântico do amor não correspondido.<sup>20</sup> A encenação do rapaz torna-se mais óbvia ao passo que não conseguimos apreender em sua imagem os ardores sinceros, passionais e trágicos com os quais Goethe herdou seu herói. A figura de Emílio, apesar de se associar à de Werther, é esvaziada de seu pendor apaixonado, propositalmente por Machado, para realçar a teatralidade capenga de seu sedutor. Não por acaso a primeira aparição da personagem se dá em um teatro, quando se encena uma apresentação “deplorável”. De possível tragédia romântica, o conto assume um tom mais melodramático e frouxo, pois a figura de Emílio, destroçada de seu vigor apaixonado, torna-se patética aos olhos da narradora e dessa outra Carlota (machadiana).<sup>21</sup>

“Confissões de uma viúva moça” evidencia o processo de transformação da leitora Eugênia em narradora, mostrando-a mais gabaritada em suas especulações literárias, não só quanto ao modo de distinção entre os vários gêneros literários, mas, sobretudo, quanto à sua escrita e à forma romanesca que lhe dá, valendo-se de um tipo de narrativa muito utilizada pela literatura do século XVIII, o romance epistolar. Machado introduz o amadurecimento feminino mediado, em parte, pelo mundo do romance, já que Eugênia aprende a manipular melhor e a seu favor a expressão literária, convertendo-a em estratégia de cooptação de sua “leitora” no processo de sedução romanesca.

<sup>20</sup> A identificação entre Emílio e Werther realça que o jovem se aproveita dessa espécie de “imaginário coletivo” para encenar sua paixão por Eugênia. Em outros textos de 1870, Machado recorrerá à imagem desse herói romântico para reforçar a ideia da encenação (“A parasita azul”, de *Histórias da meia noite*) ou a identificação (*A mão e a luva*): em ambos os casos o resultado caminha para o cômico, já que o suicídio não se realiza.

<sup>21</sup> O nome da amiga da narradora evidencia a relação entre os autores e as obras, sobretudo quanto ao processo vicário que Carlota é submetida pela leitura do “romance” de Eugênia. Há uma associação entre as mulheres dos dois textos, pois Eugênia é casada e leitora de romances, da mesma forma que a Carlota de Goethe.



Trata-se de um amadurecimento feito por meio de um processo duplo: num primeiro momento, a mediação literária comporta a aproximação entre Eugênia e Emílio (ela, idealizando o amor; ele no papel de “herói romântico idealizado”); no segundo momento, Eugênia, transformada em narradora, assume as estratégias literárias, utilizando-as como meio de alcançar a “leitora” e compreender-se melhor. Em outras palavras, é fundamental o papel que a literatura exerce no conto para a construção e amadurecimento da personagem feminina e para a legitimação do narrador machadiano – e de sua primeira personagem escritora. A concessão que Machado faz ao gênero epistolar, além de nos introduzir no universo feminino, permite que acompanhemos o amadurecimento de Eugênia, que de conhecedora limitada do mundo do romance (e seduzida por sua visão de amor), se desloca para o papel de narrador hábil e adaptado à retórica ficcional, capaz de utilizar-se do gênero para envolver sua “leitora”. É justamente nesse papel de narradora exclusiva dos fatos que Eugênia ganha cada vez mais autonomia como mulher, rompendo com os estereótipos de submissão e passividade femininas. Ao ganhar voz, ela deixa de ser apenas mais um elemento do domínio masculino para se afirmar como sujeito de sua história e de seus desejos.

### Referências bibliográficas

- ABREU, Márcia. A leitura do romance; A leitura das Belas-Letras. *Os caminhos dos livros*. Campinas/SP: Mercado de Letras, ALB; São Paulo: Fapesp, 2003.
- ALENCAR, José de. *Lucíola*. 18ª ed. São Paulo: Ática, 1994.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos Fluminenses*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edições críticas de Obras de Machado de Assis).
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Histórias da Meia Noite*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edições críticas de Obras de Machado de Assis).
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. (volume 1).
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos Avulsos*. MAGALHÃES JR., Raimundo (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.
- AUGUSTI, Valéria. *O romance como guia de conduta: A moreninha e Os dois amores*. Campinas: Unicamp, 1998. (Dissertação de mestrado).
- AZEVEDO, Sílvia Maria. *A trajetória de Machado de Assis: do Jornal das famílias aos contos e histórias em livro*. São Paulo: USP, 1990. (Tese de doutorado).



BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol. 1).

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Contexto, 2006.

D'INCAO, Maria Angela. Mulher e família burguesa. DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2002.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes da província*. Trad. Fúlvia Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

GOETHE, J. Wolfgang. *Werther e Fausto*. Trad. G. Coutinho. São Paulo: Círculo do Livro, 1998.

HOSSNE, Andrea Saad. *Bovarismo e romance: Madame Bovary e Lady Oracle*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MACFARLANE, Alan. *História do casamento e do amor: Inglaterra, 1300-1840*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou A Nova Heloísa: cartas de dois amantes habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Hucitec; Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. O romance. *Teoria da literatura*. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

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

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VICENT-BUFFAULT, Anne. *História das lágrimas: séculos XVIII e XIX*. Trad. Luiz Marques e Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.



TRAVESSIAS ED. 08 ISSN 1982-5935

revistatravessias@gmail.com

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding.* Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.