

ENTRE BALZAQUIANAS E MACHADIANAS: RECORTES DO UNIVERSO REPRESENTACIONAL FEMININO DO SÉC. XIX

Rosvitha Friesen
UFSC

Balzaquiana é uma expressão popular em muitos países, graças à fama do romance *A mulher de trinta anos* de Balzac. Meu intento no presente trabalho é, primeiramente, descrever essa balzaquiana sob o enfoque da relação entre representação literária e o momento histórico-social da mulher francesa da primeira metade do séc. XIX. Em segundo lugar pretendo traçar um paralelo entre a balzaquiana e duas representações femininas machadianas semelhantes a ela pela idade - em torno dos trinta anos, e pelo seu conflito básico - o adultério, tendo em vista igualmente a historicidade dessas representações no contexto sócio-histórico brasileiro da segunda metade do séc. XIX.

1. Júlia – *A mulher de trinta anos*¹

Júlia é apresentada ao leitor como mocinha “de beleza frágil” (p.17). “Todos os traços da linda criatura” (p.18) são descritos com riqueza de detalhes. Ela tem em torno de 18 anos na primeira parte do romance, portanto, uma heroína típica das representações literárias comuns da época, a mocinha na flor da idade. Este momento era tão efêmero quanto importante para a mulher, uma vez que somente aí possuía reais chances de alcançar o que lhe conferiria a única possibilidade de realização na vida: um marido. Para os padrões da época o auge da beleza da mulher, e conseqüentemente a idade do amor e do casamento, se davam num momento em que esta ainda se encontrava praticamente na adolescência, longe da maturidade emocional/ intelectual, evidenciando-se, assim, a posição da mulher como mero objeto do desejo masculino.

Um ano depois Júlia se encontra casada com o Coronel Conde d’Aiglemont contra a vontade de seu pai, que já prenunciara sua infelicidade conjugal ao avaliar o conde da seguinte maneira: “ele é indiferente, não é dotado dessa delicadeza de coração que nos torna escravos da felicidade de uma mulher; é ignorante, egoísta...” (p.27)

¹ BALZAC, Honoré de. *A mulher de trinta anos*. São Paulo: Martin Claret, 2000.

O primeiro ano de casamento fora o suficiente para confirmar o prognóstico do pai, e Júlia encontra-se em profunda melancolia e desaconselha a amiga a se casar.

Júlia conhece então um jovem inglês, Lord Artur Grenville, que se apaixona perdidamente por ela e que sustenta esse amor de forma platônica por vários anos, com o que acaba conquistando o coração dela. Artur é descrito pelo narrador da perspectiva da idealização que Júlia faz dele: ela o imagina sensível, delicado e suave, enfim, como o oposto de seu marido. A tia já lhe perguntara há alguns anos atrás: “Por vezes não lhe ocorre a idéia de que o amor legítimo é mais difícil de sustentar que uma paixão pecaminosa?” (p.41) Os apaixonados chegam a uma declaração de amor, mas o adultério propriamente não se consuma e Artur morre em decorrência de uma situação na qual procurava livrar Júlia de uma possível suspeita do marido. Ela cai em profunda depressão, e o único motivo que ainda a prende à vida é sua filha Helena.

Já aqui podemos destacar diversos aspectos sob os quais esse romance de Balzac é inovador em sua representação artística da realidade: Júlia d’Aiglemont é o primeiro grande retrato da mulher infeliz no casamento², que será seguido por muitos outros ao longo do século XIX e XX. O romance se insere na história da emancipação feminina³, contendo inúmeras declarações extremamente ousadas para o contexto da época, considerando-se que foi escrito entre 1831 e 1834. Por exemplo: extremamente enfraquecida pelo sofrimento, Júlia conversa com o marido e pede-lhe o fim da intimidade conjugal, alegando ter conhecimento da sua infidelidade; afirma que suportará o fato de modo indulgente, mas diz: “tenho refletido o bastante para compreender que nossos papéis não são idênticos, e que só a mulher é predestinada ao infortúnio”. (p.65) Conversando com um padre que procura aconselhar a marquesa, ela desabafa: “O casamento, a instituição sobre a qual se apóia hoje a sociedade, só a nós faz sentir todo o seu peso: para o

² Conforme RÓNAI, Paulo. Prefácio. In: BALZAC, Honoré de. *A Comédia Humana*. Porto Alegre: Globo, 1959, Vol.III, p. 507-511.

³ Conforme RÓNAI, op.cit., p.511.

homem a liberdade; para a mulher deveres (...);o casamento, tal como hoje se pratica, parece-me ser uma prostituição legal. Daí nasceram os meus sofrimentos.” (p.83)

Mas Balzac, ao mesmo tempo que deixa a personagem feminina ousar com suas declarações, deixa também o padre falar: “Nós devemos, senhora, obedecer a uns e outros: a lei é a palavra, e os costumes são as ações da sociedade.” (p.82) E deixa o padre julgá-la, renunciando seu futuro: “A senhora está perdida (...) vai voltar para o mundo e vai enganar o mundo; procurará e encontrará nele aquilo que considera uma compensação a seus males; mas um dia há de sofrer os tormentos de seus prazeres...” (p.86)

Comparando o romance a uma obra histórica sobre a época podemos traçar vários paralelos entre a representação literária e o momento histórico-social. Perrot⁴ destaca que desde o final da Revolução Francesa os interesses de toda teoria política se voltavam, não só na França, mas na Europa em geral, para a organização dos interesses privados. E dentro disso é conferida especial importância “à família como célula de base. O doméstico constitui uma instância reguladora fundamental e desempenha o papel do deus oculto”(p.93), tudo sob a autoridade máxima do pai de família. Perrot cita Hegel nesse contexto: “O homem possui sua vida substancial real no Estado, na ciência, etc., e também no trabalho e na luta com o mundo e consigo mesmo.” Já “a mulher encontra seu destino substancial na moralidade objetiva da família.” (p.94)

Um documento histórico lembrado por Perrot (p.137) é um texto reivindicatório de Claire Démar no qual esta reclama uma transformação radical na educação das jovens e critica o casamento, que ela denomina “prostituição por lei”, defende a livre escolha do companheiro e o direito à inconstância. O fim de Claire Démar é o suicídio, pois suas exigências estão completamente fora

⁴ PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, vol.4.

do tempo. Mas o que impressiona é que esse texto revolucionário data de 1833, exatamente a época em que Balzac cria a personagem Júlia, que expressa idéias muito semelhantes.

A terceira parte do romance é o momento mais alto da vida de Júlia, que está agora com 30 anos e com uma beleza sublime. Dessa inovação nas representações femininas do escritor surge a expressão popular da idade balzaquiana: a flor da idade é deslocada, estendida, e a mulher é descrita no auge de sua beleza e plenitude aos 30 anos, “ápice poético da vida das mulheres”. (Balzac, op.cit., p.100)

Mas ao mesmo tempo o narrador também delimita muito claramente o espaço de atuação dessa mulher no contexto sócio-histórico da época, conforme descrito acima. Falando sobre a importância vital do casamento o narrador declara: “Casada, ela não mais se pertence, é a rainha e a escrava do lar. A pureza das mulheres é inconciliável com os deveres e as liberdades mundanas. Emancipar as mulheres é corrompê-las. (...) As mulheres todas se empenham e devem empenhar-se em ser honradas, pois sem estima deixam de existir.” (p.96)

Os atrativos de Júlia deixam perdidamente apaixonado o jovem Carlos Vandenesse. Ela corresponde ao seu amor e o adultério finalmente se consuma.

Na quarta parte do romance, com o sugestivo título *O dedo de Deus*, aparece uma cena inicialmente idílica: a marquesa acompanhada de um moço passeia nas proximidades de um rio com duas crianças. Mas a menina mais velha parece inquieta enquanto o filho mais moço é cercado de carinhos pelo casal: “uma mulher bela, clara, risonha, *um filho do amor*, um homem no esplendor da mocidade...” (p.111, grifos meus) E a fatalidade não tarda: Helena empurra o irmão encosta abaixo, o que resulta no afogamento da criança no rio lodoso. O comentário do narrador é incisivo e julgador: “Helena tinha talvez vingado o pai. Seu ciúme era sem dúvida a ira de Deus.” (p.112)

A partir daí o destino de Júlia vai se tornando mais e mais cruel: primeiro perde a filha mais velha, depois a fortuna, o marido, e por fim os dois outros filhos. Aos cinquenta anos “o rosto impassível da Sra. D’Aiglemont era uma dessas poesias terríveis, uma dessas faces espalhadas aos milhares na Divina comédia de Dante Alighieri.” (p.162) E o juízo do narrador é impiedoso: “A Sra. D’Aiglemont construíra seu cárcere por suas próprias mãos e nele se encerrara para morrer.(...) Sofrimentos horríveis, incríveis, indizíveis! Abismo sem fundo!” (p.165)

Balzac dá à sua figura feminina uma certa voz, um certo direito ao protesto, perscruta-lhe os sentimentos mais íntimos de forma admirável, mas mantém-na, ainda assim, dentro dos limites de julgamento da moral e dos bons costumes da época, castigando duramente sua heroína adúltera. Apesar de não ser descoberta e castigada diretamente pelo marido e/ ou pela sociedade, o amargo fim da mulher de trinta anos é um modelo nada encorajador para suas contemporâneas.

2. Virgília e Sofia – as “balzaquianas” de Machado

2.1. Virgília

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*⁵ o protagonista relata seu caso amoroso com Virgília, uma mulher casada, e aí já iniciam-se as semelhanças desta com Júlia d’Aiglemont. Brás Cubas conhecera Virgília bem jovem, aos 15 ou 16 anos, portanto na flor da idade, conforme a representação das heroínas típicas dos romances da época também aqui no Brasil⁶. Mas Virgília casara com Lobo Neves e reencontra Brás Cubas anos depois, quando está próxima dos trinta anos. Ao revê-la, Brás Cubas descreve-a da seguinte maneira: “a beleza de Virgília chegara, é certo, a um alto grau de apuro” (p.86) e no decorrer do caso amoroso: “a beleza de Virgília tinha agora um tom grandioso, que não possuía antes de casar.” (p.94) Como Júlia, a figura feminina

⁵ ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 2001.

⁶ Num relato histórico sobre o assunto, Stein diz que a idade para o casamento das meninas era até menor: 13 ou 14 anos, e que o casamento se baseava principalmente em interesses econômicos e políticos, o que evidencia a dupla posição de objeto das meninas: objeto mercadológico dos pais e do desejo dos maridos. STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984 p.31, 34.

machadiana é exaltada na beleza da idade adulta, diferentemente, também, dos romances da primeira fase de Machado, onde ainda predominam as protagonistas mocinhas.

O adultério, conflito básico tanto de Júlia quanto de Virgília, é representado de forma muito diversa nos dois romances. Se o marido de Júlia é caracterizado de forma negativa a fim de explicar aos leitores as razões dela para o adultério, para Virgília não há justificativa aparente para trair o marido. O narrador afirma que ela era amada por Lobo Neves e que tinha remorsos. E num momento de crise com Brás Cubas, Virgília chegara a louvar Lobo Neves: “esse sim, era um homem digno, muito superior a mim, delicado, um primor de cortesia e afeição” (p.133), *diz o narrador*.

Aqui fica bem evidenciado um aspecto formal que faz a grande diferença entre os dois romances: no texto machadiano o narrador é o próprio amante, que relata o adultério de sua perspectiva. É a perspectiva masculina, do patriarca e senhor de escravos Brás Cubas.⁷ Será que o adultério de Virgília realmente é fruto apenas de leviandade e inconseqüência, como sugere o narrador?

Numa avaliação de seu passado com a amante, Brás Cubas explica: “a mulher, quando ama outro homem, parece-lhe que mente a um dever, e portanto tem de dissimular com arte maior, tem de refinar a 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 transposição luminosa do mérito.” (p.155) Como em *A Mulher de trinta anos* há também aqui o registro das desigualdades de direitos entre homens e

⁷ A percepção desse narrador-personagem em primeira pessoa e portanto não isento, foi registrada primeiramente por Helen Caldwell (*The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley, University of Califórnia Press, 1960), continuada mais tarde por John Gledson (*The Deceptive Realism of Machado de Assis*. Liverpool, Francis Cairns, 1984) e ainda por Roberto Schwarz (*Dois Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997) em relação ao romance *Dom Casmurro*. Transfere-se, aqui, essa percepção para a narrativa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

mulheres no tocante ao casamento/ adultério. Mas a perspectiva é exatamente a oposta: lá a da mulher oprimida; aqui a do homem em sua confortável superioridade.

Comparada com Júlia, Virgília não sofre igual punição pelo seu adultério. Não lhe acontece a desgraça de perder o filho, que até a acompanha numa visita ao ex-amante, nem fica feia e abandonada ao final da vida: “Virgília tinha agora a beleza da velhice, um ar austero e maternal.” (p.23) Na visita mencionada acima ela está “serena e risonha, tinha o aspecto das vidas imaculadas”. (p.24)

Numa análise da figura de Virgília, Stein destaca-a como marco na obra machadiana pela sua posição desafiadora em relação à moral sexual da época, uma vez que se trata de uma mulher da alta sociedade que comete adultério e não sofre nenhuma espécie de punição por isso. (Stein op.cit., p.131) Stein lembra do recurso do narrador em primeira pessoa e ainda a situação pós-túmulo adotada por Machado, que lhe permite não se identificar com a moral da época.

Merquior⁸ classifica *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como representante moderno do gênero cômico-fantástico, tendo suas raízes na sátira menipéia, onde se pode encontrar igualmente, em uma obra de Luciano, um personagem às gargalhadas no reino do além-túmulo. “Brás Cubas é um caso de novelística filosófica em tom bufo; um manual de moralista em ritmo foliônico. Quase nenhum sentimento, crença ou conduta escapam, nesse livro, à chacota corrosiva, ao ânimo de sátira e paródia.” (p.5)

Por isso não concordo com Stein de que Virgília não sofre nenhuma espécie de punição. Nessa grande comédia fantástica, Virgília e sua posição desprivilegiada de amante mulher são expostas à chacota, como a referida avaliação de Brás Cubas em relação ao seu passado com Virgília revela: a superioridade masculina é festejada com altas doses de cinismo – à mulher o dever de

⁸ MERQUIOR, José Guilherme. O romance carnavalesco de Machado. In: Assis, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 2001.

ser honrada e fiel a um único homem, e em caso negativo, a arte da dissimulação; a este, por sua vez, o adultério como meio de afirmação própria e de poder em nível privado e público.⁹ E o que é pior: a voz da mulher é suprimida em meio à folia do ex-amante defunto, uma vez que tudo é narrado de sua perspectiva, sempre recheada de cinismo e deboche. Seguem dois exemplos da recordação de Brás Cubas: quando Lobo Neves comunica que talvez vá ocupar uma presidência de província, o que significaria a separação dos amantes, Brás Cubas não se empenha em buscar uma solução, deixando Virgília desesperada. Comenta cinicamente: “às vezes sentia um dentezinho de remorso; parecia-me que abusava da fraqueza de uma mulher amante e culpada.” (p.110) E por ocasião da separação Brás Cubas admite ao leitor que sentiu apenas um misto de “alívio e saudade”, “em iguais doses”, nada muito “romanesco”: “a realidade pura é que eu almocei, como nos demais dias, acudindo ao coração com as lembranças da minha aventura, e ao estômago com os acepipes de M. Prudhon...” (p.141) Nada, portanto, que tivesse passado de uma aventura com uma mulher em última instância leviana e fútil, e que ao final é comentada em tom de risada pelo vencedor.

Concluindo a comparação entre Júlia e Virgília com respeito às conseqüências de seu adultério, pode-se dizer que a punição de Júlia se dá no enredo, de forma mais direta e escancarada. Já Virgília tem sua punição em nível formal, nessa narração cômica em tons carnavalescos, por meio da ironia e cinismo contidos nas linhas e entrelinhas do texto machadiano, uma ironia e um cinismo que revelam a situação desvantajosa da amante mulher. A relação entre representação artística e realidade histórica existe, portanto, também aqui. Machado não emite julgamentos e condenações, deixando sua heroína viver aparentemente feliz, mas mostra a realidade dos pesos e medidas diferentes para homens e mulheres: lembrando-se de seu leito de morte, o narrador

⁹Oliveira discute amplamente a questão do adultério como instrumento de poder do homem na obra machadiana. OLIVEIRA, Iara. *Musas, Ninfas e Serpentes: O Éden Machadiano*. Dissertação de Mestrado, UFSC, 1999, p. 140.

defunto ainda se diverte com a arte da dissimulação de sua ex-amante, medida absolutamente obrigatória para a sobrevivência social desta. Já para ele mesmo resta somente deliciar-se “ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens (...). Juro-lhes que essa orquestra da morte foi muito menos triste do que podia parecer. De certo ponto em diante chegou a ser deliciosa.” (p.18)

2.2. Sofia

Sofia é mais uma “balzaquiana” brasileira. Machado foge igualmente no romance *Quincas Borba*¹⁰ à representação do clichê romântico da mocinha na flor da idade. Rubião, o protagonista, conhece Sofia quando esta tem vinte e sete anos. Aos vinte e oito “estava mais bela que aos vinte e sete; era de supor que só aos trinta desse o escultor os últimos retoques, se não quisesse prolongar ainda o trabalho, por dois ou três anos.”(p. 45) E no final do romance, na cena do baile que Sofia oferece, o narrador diz que ela estava deslumbrante e que “toda gente admirava a gentileza daquela trintona fresca e robusta”. (p. 209)

Sofia não comete o adultério, como Júlia e Virgília. Mas sonha com o mesmo. O casamento dela é baseado em interesses de ambas as partes. Tanto Palha quanto Sofia buscam a ascensão social, que alcançam de fato, por meios nem sempre muito lícitos e honrosos. Palha considera a mulher objeto de sua posse e ostentação, exercendo um perfeito domínio sobre ela: permite que os outros a admirem, mas exige dela o estabelecimento dos limites dessa admiração. Assim por exemplo, mantém as relações com Rubião, homem de interesse para o casal por ser rico, mesmo depois que sabe da paixão deste por Sofia.

Rubião é, pois, o maior admirador e potencial amante de Sofia. Ela o rejeita; primeiro porque introjetara a exigência do marido de estabelecer os limites: escancarava as janelas - “mas a porta, se assim podemos chamar ao coração, essa estava trancada e retrancada.” (p.46) Em segundo

¹⁰ ASSIS, Machado. *Quincas Borba*. São Paulo: Ática, 1982.

lugar Sofia rejeita Rubião por temer o escândalo, que certamente acabaria com seu projeto de ascensão social.

Mas essa rejeição custa muito a Sofia: “vontade tinha, oh! Se tinha vontade de ir na manhã seguinte, com Rubião, estrada acima, bem posta no cavalo, não cismando à toa, nem poética, mas valente, fogo na cara, toda deste mundo, galopando, trotando, parando. Lá no alto desmontaria algum tempo; tudo só, a cidade ao longe e o céu por cima. Encostada ao cavalo, penteando-lhe as crinas com os dedos, ouviria Rubião louvar-lhe a afouteza e o garbo... Chegou a sentir um beijo na nuca...” (p.159) Após alguns dias encontra-se só com Rubião, numa situação onde poderia realizar seu desejo. Mas então “tudo esqueceu, tudo desapareceu, agora que ambos se achavam deveras sós, insulados pelo carro *e pelo escândalo*.” (p.169, grifos meus)

Havia também um outro pretendente que na verdade a agradava mais que Rubião. Era Carlos Maria, que, porém “a convidou um dia à valsa do adultério e a deixou sozinha no meio do salão” (p.178). Num sonho erótico com este, que acaba virando pesadelo, acorda assustada e vê que o marido está a seu lado. Mente então, dizendo que sonhara com ele e trata-o carinhosamente, evidenciando-se novamente sua submissão incondicional ao marido.

Além deste “outros nomes relampejavam no céu daquela possibilidade (...) porque não reteve algum de tantos, para ouvi-lo cantar e enriquecê-lo? (...) Todas as imagens e nomes perdiam-se no mesmo desejo de amar.” (p.178,179)

Stein considera que com a figura de Sofia Machado fixa o “conflito interior de uma mulher que se vê dividida entre as exigências morais da época e suas próprias aspirações e desejos¹¹.” (Stein op.cit., p.101) Comparada a Virgília, descortina-se bem mais a interioridade feminina nesta

¹¹ Stein faz inclusive uma interessante análise da personagem Sofia a partir das teorias de Freud sobre o narcisismo, a interpretação dos sonhos e a sexualidade feminina. (Op.cit.,p.94-99)

personagem machadiana. Enquanto Virgília é vista e interpretada de fora, a partir do olhar masculino, Sofia tem revelados seus desejos femininos mais íntimos.

Traçando um paralelo com *A mulher de trinta anos*, há alguma semelhança entre Júlia e Sofia. Ambas refugiam-se, num primeiro momento, num mundo de sonhos e fantasias como forma de fuga de uma realidade conjugal insatisfatória. Mas Júlia parte para a realização dos mesmos, enquanto Sofia permanece dentro dos moldes da moral vigente. Enquanto a heroína de Balzac realiza seus sonhos e sofre o castigo por seus atos, Machado despede sua personagem com uma generosa dose de ironia. Sofia termina no auge da sua “carreira” em busca da ascensão social “com um baile, que foi o mais célebre do tempo”, onde admirando a deslumbrante trintona, “alguns homens falavam (com pena) das suas virtudes conjugais, da profunda adoração que ela tinha ao marido.” (p.209) Como Virgília, Sofia é perita na arte de dissimular. Os comentários dos convidados de Sofia são a representação machadiana de uma sociedade patriarcal brasileira, onde o fundamental é o triunfo das aparências.