

FIGURAS DE MULHER EM *QUINCAS BORBA* DE MACHADO DE ASSIS¹

Marta Cavalcante de Barros (Pós-doutoranda IEL, UNICAMP)

QUINCAS BORBA E AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO

Quincas Borba, assim como os demais romances da segunda fase de Machado de Assis, apresenta como título um nome masculino.² Apesar disso, ao redor dos protagonistas masculinos gravitam algumas das personagens femininas mais marcantes da literatura brasileira.

Em *Quincas Borba*, Sofia é o pivô de um triângulo amoroso que, além de se passar na esfera das intenções, é movediço, oscilante entre Palha-Sofia-Rubião, Palha-Sofia-Carlos Maria e Rubião-Sofia-Carlos Maria. Cada um desses triângulos mobiliza dinâmicas muito próprias, chocando-se com os valores em vigor e propiciando certa recepção negativa que a figura de Sofia sofreu por parte da crítica da época. Por exemplo, Araripe Junior diz a seu respeito: “encarada substancialmente, essa mulher é uma desonesta, senão uma descarada” (ARARIPE JÚNIOR, 1892). Mas nem todos a detestaram, muitos também dela se encantaram. No prólogo à 3^a. edição, Machado comenta que um “amigo e confrade” lhe solicitara um terceiro livro para completar a trilogia que inicia com *Memórias Póstumas*, sendo que Sofia ocuparia toda a terceira parte. Entretanto, Machado recusa a idéia, afirmando que “Sofia está aqui toda. Continué-la seria repeti-la, e acaso repetir o mesmo seria pecado”.³ Desse modo, fica evidente o quanto Sofia, inquieta e bela, está presa às linhas de seu romance. A terceira edição de *Quincas Borba* sai em 1899 ano em que Machado publica um outro livro, cujo título se refere a um nome masculino, e que abriga outra protagonista, diversa de Sofia, mas igualmente notável, Capitu.

Ainda no âmbito do feminino, o romance vai além da protagonista, elencando muitas outras mulheres, brasileiras todas, vistas e contadas por meio das lentes de um narrador de terceira pessoa; todas possíveis de serem percebidas por meio de suas ações e, às vezes, por meio de um discurso indireto livre; enfim, nas fraturas de um texto ambíguo e que trabalha sempre em dois níveis: o manifesto, das convenções realistas; e o outro, latente, das intenções ocultas.

Esse fascínio que as personagens femininas machadianas despertam há muito mais de um século deve-se, talvez, pelo modo como são caracterizadas. Machado não as descreve como seres inacessíveis, ou mesmo como mulheres absolutamente pecadoras; ele as descreve como “seres portadores de complexidades”, humanas, enfim. Podemos dizer que de nenhum modo suas personagens são modernas, sobretudo se pensarmos que os movimentos de emancipação feminina já despontavam no Brasil da segunda metade do século XIX. Suas mulheres possuem ações restritas à esfera do privado; sua notável sagacidade serve para resolver pequenos problemas domésticos, ou grandes lances relacionados a seus problemas amorosos (que, por sua vez, ligam-se também a questões relacionadas a lugares sociais). Elas não são de todo independentes, nunca são ativas politicamente, sequer ocupam posições profissionais. Elas são mulheres que pertencem a certo estrato social, geralmente à alta roda, preocupadas com os assuntos tipicamente relegados às mulheres: amor, família, casa; ao contrário de seus maridos, que tratam de negócios e política. Algo que vale ser ressaltado é a participação, a preocupação mesmo, dessas mulheres no que se refere à ascensão social. Sofia é companheira de Palha, seu marido, no processo de mudança de classe. Ele a usa e ela

aceita esse papel, conscientemente, a fim de contribuir e também usufruir dos novos lugares sociais conquistados.

Machado retratou suas mulheres, em grande parte, inspirado em modelos europeus, mas também é devedor de uma tradição de caracterização feminina que vem de muitos romancistas brasileiros, sendo certamente sua influência mais próxima José de Alencar e seus perfis femininos. Apesar de toda a discrepância que porventura encontramos em Alencar, seus perfis até hoje são importantes dentro da literatura brasileira como caracterizadores do comportamento feminino e como representações da sociedade do Rio de Janeiro. Os romances urbanos de Alencar devem ser compreendidos como um esforço de seu autor pela diversificação, partindo para um registro também psicológico, focalizando momentos da vida interior. Pode-se dizer que até certo ponto há algo de ousadia e independência nas mulheres de Alencar: *Lucíola* foi escrito já em 1862, *Diva* em 1864, *Senhora* em 1875. Mesmo que a conclusão de cada romance abrace a afirmação dos valores burgueses, é interessante verificar como alguns “aspectos modernos da conduta feminina contrapõem-se a aceitação de outros, caracterizando a supremacia social do homem e do elitismo que salvaguarda as classes altas” (MORAES PINTO, 1999, p. 25).

Machado representa suas mulheres em outro lugar. Boa parte das mulheres machadianas vem acompanhadas de um adjetivo: resignadas. A resignação, entretanto, não significa total submissão. As rupturas existem, como, num exemplo bem evidente, a quase total ausência da maternidade, um dos principais papéis da mulher oitocentista. Além disso, boa parte da crítica tendeu a receber essas mulheres como seres ousados, enigmáticos, inapreensíveis. Talvez isso seja decorrência, primeiro da condução narrativa feita pelos narradores, como no caso de *Dom Casmurro*; e também, como já mencionamos, por Machado dar espaço para a emergência dos desejos mais íntimos dessas mulheres. De todo modo, boa parte das vezes, as mulheres machadianas cedem para salvar aparências, o *status* adquirido, ou seja, a si mesmas. Uma das possíveis causas dessa atitude pode ser a pequena margem de mobilidade dessas mulheres; além do que, diferentemente das mulheres retratadas por Alencar, elas não são senhoras de si, não receberam herança: são casadas ou em vias de, e devem se submeter aos seus pais e maridos. Em Alencar, as protagonistas de *Diva* e *Senhora* são moças ricas e solteiras e, de acordo com elas mesmas, “o dinheiro as resguarda”; Lúcia, em *Lucíola*, comercializa o próprio corpo, o que lhe proporciona certa independência financeira. Boa parte das heroínas machadianas, como Guiomar, Helena, Estela, Capitu, são mulheres em posição inferior ao grupo social com o qual se relacionam, vistas como “agregadas”, suas atitudes são mais subjetivamente controladas (uma exceção seria Virgília, uma das poucas adúlteras declaradas na obra de Machado). A tônica de suas histórias, além do dinheiro, é o novo jogo social, no qual a aparência passa a ser a essência. Nessa nova sociedade fluminense que se almeja burguesa, a mentira é um componente indispensável às boas normas de convivência, do mesmo modo que a dignidade se estrutura na perspicácia com que se resguardam essas aparências. As mulheres, via de regra, são caracterizadas como personagens que melhor apreendem as novas regras impostas, movimentando-se sempre de acordo com os valores de sua classe.

SOFIAS, SOFIA...

Sofia é a personagem feminina que domina a trama de *Quincas Borba*. Em torno de sua figura giram os homens do romance: Palha, Rubião, Carlos Maria. Sua principal

característica – gostar de ser vista – aparece em outra protagonista, homônima, que faz parte de um conto, intitulado “Capítulo dos Chapéus”. Esta história foi publicada em *A estação* em setembro de 1883, três anos antes de *Quincas Borba*, publicado no mesmo veículo, entre 15 de junho de 1886 e 15 de setembro de 1891.

A história do conto é simples: Mariana, “esposa do bacharel Conrado Seabra”⁴, pede ao marido que troque o chapéu que costuma usar todos os dias. O marido, diante não de um pedido mas da teima da esposa, acha absurda sua atitude e responde ironicamente, humilhando-a. Conrado desconhece o fato de a solicitação de Mariana ter origem em uma colocação feita pela pai dela: “De noite, encontrando a filha sozinha, abriu-lhe o coração, pintou-lhe o chapéu mais baixo como a abominação das abominações e instou com ela para que o fizesse desterrar”.

Humilhada, repleta de despeito, Mariana resolve espairar, indo visitar uma amiga, Sofia – “alta, forte, muito senhora de si”. Num ato de fraqueza, confessa à amiga o motivo de sua visita e esta a convence a irem juntas passear na Rua do Ouvidor. No entanto, o passeio revela-se perturbador, já que Mariana não estava acostumada ao torvelinho das ruas, repletas de homens e mulheres, sendo foco de olhares e comentários. Angustuada, a moça anseia por voltar para a segurança do seu lar. No entanto, ao chegar em casa, o marido comprou um chapéu novo e Mariana, ainda assustada, pede a ele que volte a usar o chapéu de sempre.

O conto é dominado pelas figuras de duas mulheres: Mariana e Sofia. Personalidades opostas, elas representam dois mundos diferentes, mas próximos entre si, presentes na nova configuração da realidade brasileira da segunda metade do século XIX. Mariana é a mulher infantilizada e alienada num ambiente doméstico; sua vida resume-se a casa e seus objetos: “Móveis, cortinas, ornatos suprimiam-lhe os filhos; tinha-lhes um amor de mãe; e tal era a concordância da pessoa com o meio que ela saboreava os trastes na posição ocupada, as cortinas com as dobras do costume, e assim o resto”. Sua caracterização evidencia o quanto está de acordo com os ideais de feminilidade de um mundo marcado pela figura do patriarca: “era uma criatura *passiva, meiga*, de uma *plasticidade de encomenda*, capaz de usar com a mesma divina indiferença tanto um diadema régio como uma touca” (grifos meus). É uma criatura construída por meio de clichês que podem servir para reafirmar seu oposto: a virilidade masculina. Ainda assim, é bom ressaltar a ausência da maternidade, substituída pelo que ornamenta a casa e que aponta no texto como uma sutil ruptura. Sua vida estreita concorda com suas leituras: “Os hábitos mentais seguiam a mesma uniformidade. Mariana dispunha de mui poucas noções, e nunca lera senão os mesmos livros: -- a *Moreninha* de Macedo, sete vezes; *Ivanhoé* e o *Pirata* de Walter Scott, dez vezes; e *Mot de l'enigme*, de Madame Craven, onze vezes”. A leitura, no século XIX, aparece, para muitas mulheres, como uma oportunidade de elas, que viviam em um ambiente limitado, serem uma “outra”, mas só no âmbito do imaginário. Além disso, com mais tempo liberado das tarefas domésticas, seja pelo desenvolvimento industrial que substituiu produtos antes feitos em casa ou mesmo pela presença de escravos e empregados, a leitura era uma espécie de compensação de suas frustrações, abrindo vias fantasiosas de gratificação. Em *Quincas Borba*, a leitura também parece ter papel decisivo na construção das fantasias de Sofia que envolvem Rubião e Carlos Maria. No conto, em oposição à figura de Mariana, há essa Sofia, uma mulher da nova sociedade: independente, resoluta, seus limites vão além da vida doméstica, estendendo-se para a rua: “Sofia, prática daqueles mares, transpunha, rasgava ou contornava as gentes com muita perícia e tranquilidade”. Mais ainda, a moça era “honesta, mas namorada: o

termo é cru e não há tempo de compor um mais brando. Namorava a torto e a direito, por necessidade natural, um costume de solteira”. A relação das duas mulheres com os maridos segue esse caráter de oposição. Sofia parece dominar o marido “Olhe eu cá vivo, muito bem com o meu Ricardo; temos muita harmonia. Não lhe peço coisa que ele não faça logo; mesmo quando não tem vontade nenhuma, basta que eu feche a cara, obedece logo. Não era ele que teimaria assim por causa de um chapéu! Pois não! Onde iria ele parar! Mudava de chapéu, quer quisesse, quer não”. Possui, ainda, certa consciência de seu desejo e aproveita-se do fato de ser objeto de desejo dos outros homens: sai para ser vista, seu olhar se desloca incessantemente para capturar o olhar do outro, numa postura ativa: “Muitos eram os olhos que a fitavam quando ela ia à câmara, mas os do tal secretário tinham uma expressão mais especial, mais cálida e súplice. Entende-se, pois, que ela não o recebeu de supetão; pode mesmo entender-se que o procurou curiosa”. Sofia encarna o novo papel de certa mulher da alta roda: a vida social é muito importante e o que vale é ver e ser vista. Nesse contexto, o olhar do outro é fundamental para a afirmação do sujeito. Essas mulheres dessa “nova” sociedade saem da clausura da vida doméstica para a rua, entram nos salões, mostrando seus colos e braços, explorando a habilidade da dissimulação e do engano.

Não pretendo analisar o conto, que possui uma grande riqueza de detalhes e sobretudo de caracterização, já que a postura das duas mulheres, descritas aqui de modo muito estante é repleta de fissuras que nos possibilitam matizá-las a quase todo momento. Entretanto, Sofia, em *Quincas Borba*, parece encarnar não os traços extremados de uma ou outra personagem do conto, mas precisamente sua fusão, associada à certa ambição, pouco caracterizada em mulheres nas obras da época. Para Sofia, o olhar do outro penetra em seu modo de se perceber e se impõe cada vez mais: “ela acabou gostando de ser vista, muito vista, para recreio e estímulo dos outros”.

Apesar de os olhos de Capitu terem ficado para a literatura como os “olhos de ressaca”, os de Sofia não ficariam atrás: “bastavam-lhe os olhos, que eram ridentes, inquietos, convidativos, e só convidativos: podemos compará-los à lanterna de uma hospedaria em que não houvesse cômodos para hóspedes. A lanterna fazia parar toda a gente, tal era a lindeza da cor, e a originalidade dos emblemas; parava, olhava e andava. Para que escancarar as janelas? Escancarou-as, finalmente; mas a porta, se assim podemos chamar ao coração, essa estava trancada e retrancada”.

Um dos traços marcantes de Sofia é sua fidelidade física ao marido. Sem dúvida, a maioria das heroínas machadianas prefere a segurança da conveniência à exposição que um adultério poderia provocar; uma traição acabaria com suas reputações, algo que é muito prezado para essas senhoras da sociedade carioca. Na verdade, o que na época parece ter escapado aos críticos é que para boa parte das heroínas machadianas a grande aventura se passava no âmbito das intenções, do desejo: a vivência do adultério se fazia no seguro território do imaginário, repleto de satisfações compensatórias.

Se Sofia é considerada por alguns críticos como “escandalosa”, é porque o autor ressaltou seus desejos mais do que suas ações. No retrato realista de Sofia, Machado apresenta a dissociação entre ato e intenção. Fidelidade física mas não no âmbito das intenções não deveria ser algo incomum entre mulheres que liam romances repletos de histórias de amor e que viviam em um ambiente que lhes toldava boa parte de manifestação em ato: o risco seria enorme, principalmente em uma sociedade cuja moral era dúbia: a traição masculina poderia ser tolerada, mas uma traição por parte da mulher era imperdoável. Sofia obedece ao marido e o verbo resignar-se, sob a forma de “ceder”, “conceder” aparece na descrição de sua relação com Palha: diante do desejo do

marido de exibi-la, Sofia “à princípio *cedeu* sem vontade aos desejos do marido” (grifo meu); e diante da declaração amorosa de Rubião e da vontade do marido de não cortar relações com o capitalista, novamente Sofia concorda com o marido: “Era uma *concessão*; Palha aceitou-a” (grifo meu). A violência, ainda que subjetiva, dos homens sobre as mulheres aparece também no romance. Sofia é o grande capital de Palha (capital fixo e não circulante); ela era o atrativo de que se servia o Palha e o marido a exibia, como expressão de seu êxito comercial e para granjear, por essa via, as admirações pasmadas (Cf. FAORO, 1974). Sofia, apesar de atilada, submete-se às imposições do marido; tenta questioná-lo, mas não o desautoriza. Entretanto, vale salientar a capacidade de manobra de Sofia e de várias outras personagens femininas machadianas, levando o outro a realizar algumas de suas vontades, muitas vezes sem que se dê conta disso. Por isso não seria correto afirmar que há total submissão na relação esposa-marido; há sim uma submissão aparente.

Entre o plano das ações e o das intenções, desdobra-se um outro, inconsciente, que aparece no romance como compensações simbólicas, e que transparece nos sonhos relatados e mesmo em pequenas atitudes que escapam ao narrador, e que se imiscuem na narrativa, compondo outros traços dessa personagem feminina. Tanto Sofia quanto Rubião lêem as histórias de Feuillet e após as leituras ambos se perdem em divagações e sonhos diurnos ou noturnos. No caso de Sofia, ela entrega-se a um sonho em que aparecem Rubião, Carlos Maria e outros homens encapuzados. Há uma condensação nas figuras de Rubião, que aparece pelas palavras, que sabemos verdadeiras, ditas a Sofia e Carlos Maria que é quem pronuncia as palavras. Mas o chefe de todos os homens, que repentinamente cercam o lugar em que o casal está, mata Carlos Maria e diz que a ama “cem mil vezes” mais do que o outro e lhe dá um beijo úmido de sangue. Com um grito de horror, Sofia acorda e questionada pelo marido, mente, dizendo que sonhara ter sido ele assassinado. De imediato, é evidenciada a capacidade de dissimulação da personagem feminina, quando se depara com uma situação que pode colocá-la em risco.⁵ Mais ainda, apesar de nada sentir por Rubião, Sofia gosta de suas palavras, sente prazer em sentir-se desejada, explicando suas reticências em vê-lo casado com outra mulher. Rubião e Carlos Maria, condensados no sonho, representam uma só coisa para a moça: o desejo de amar e ser amada.

A relação entre Rubião e Sofia decorre do jogo combinado de antemão com o marido: ao revelar-se solícita, dedicada, a moça leva o capitalista ao erro, a ponto de o pobre “ignaro” acreditar-se amado. Entretanto, não podemos avaliar a relação entre Sofia e Rubião sem a compararmos com o romance platônico entre Carlos Maria e Sofia. Rubião era um homem fácil de capturar e enredar, mas Carlos Maria materializava o desejo de ascensão social de Sofia, mostrando-se um homem superior, diferente não só de Rubião, mas também de Palha: “não faltava à nossa dona o talento de as tornar [as novas relações do casal] definitivas. O marido é que pecava por turbulento, excessivo, derramado, dando bem a ver que o cumulavam de favores, que recebia finezas inesperadas e quase imerecidas. Sofia, para emendá-lo, vexava-o com censuras e conselhos”.⁶

É interessante contrastar as duas cenas de declaração amorosa e suas conseqüências. Rubião se declara num jardim – espaço da natureza. De modo, derramado, o ex-professor pede para Sofia olhar o Cruzeiro. Com Carlos Maria, a cena se passa num salão – espaço social, quando os dois estão entregues à valsa. A sensualidade da valsa contribui em muitas narrativas românticas para a revelação do amor: “signo forte de um código, no qual o desejo não se formula verbalmente, junta-se

a outros mais sutis formando uma constelação afetiva onde, enfim, vão reunir-se a imaginação, o sonho e a realidade aos poucos modelada” (MORAES PINTO, 1999, p. 188). Esse clichê é desmontado no romance, pois o amor de Rubião parece ser mais sincero do que o de Carlos Maria, desmentido mais adiante no romance. As conseqüências das duas declarações são igualmente reveladoras. O próprio narrador enfatiza as diferenças: “é que os morros serão doentios, e as praias saudáveis”. O episódio com Rubião é relatado ao marido, mas não o com Carlos Maria; e se lá havia dor de cabeça, aqui “ela sorriu, sem tédio, sem dor de cabeça, ao contrário daquela noite de Santa Teresa, em que relatou ao marido os atrevimentos de Rubião”.

Ao mesmo tempo, a aventura amorosa, os galanteios recebidos, adocicam a relação com o marido: “e com os dedos hábeis e leves concertou a gravata ao marido, puxou-lhe a gola do fraque para diante, e despediram-se outra vez. Palha desceu e saiu; Sofia deixou-se estar à janela. Antes de dobrar a esquina, ele voltou a cabeça, e, na forma do costume, disseram adeus com a mão”.

Após ambas as declarações, Sofia se sente culpada. Mas a culpa após a declaração de Rubião, no capítulo LI, caracterizava-se mais como uma irritação. Cada vez mais aborrecida, lembrava das cautelas necessárias e talvez momentaneamente esquecidas. O difícil da situação é que ela e o marido deviam obséquios a Rubião, tornando um rompimento, ou mesmo um envolvimento, uma situação muito delicada para todas as partes. Frente à essa situação, Sofia observa um negro trabalhando no jardim e “as cautelas do negro buliam-lhe com os nervos”. Fica evidente um certo paralelismo entre a situação do negro e a situação do casal sobretudo frente às ligações com Rubião e de Sofia com o próprio marido. Já o capítulo LXXIII, totalmente dedicado à culpa decorrente da declaração de Carlos Maria, é permeado por outro tom: apesar do sentimento de remorso, as promessas pela alma da mãe, as palavras de Carlos Maria retornavam sempre, como a vaga do mar por ele aludida. Ou seja, o dia seguinte ficou repleto das palavras do moço que ecoam em seus ouvidos, preenchendo a auto-estima, tornando o dia mais leve. Tentava esquecer, mas sempre em vão.

Um pouco mais adiante, no romance, Rubião se vê consumido por ciúmes de Carlos Maria e ao ir tirar satisfações com Sofia, dá início a uma série de novas considerações da moça. Após tanto tempo, Carlos Maria fazia parte de suas recordações: “Às vezes via-o inclinar-se, articulando as mesmas palavras de certa noite de baile, que lhe custaram a ela horas de insônia, dias de esperança, até que se perderam na irreabilidade”. O malogro daquela aventura nunca foi totalmente compreendido por Sofia, apesar de ela intuir os motivos fúteis do homem. Tentar assumir uma atitude de “nojo e desdém”, mas algo a incomoda. Arrola para si a culpa de o caso não ter ido adiante, talvez “se não tivesse se mostrado tão agradecida, tão rasteira...”. Novamente uma situação de inferioridade é aludida e frente à sua incapacidade de mostrar-se verdadeiramente senhora de si, Sofia atira um mandarim de louça, presente de Palha, contra a parede. Este capítulo deixa claro, em combinação com o CVII, quantas são as ilusões romanescas de Sofia por Carlos Maria e talvez por qualquer homem que lhe desperte o desejo de amor – algo quase bastante reprovável nas mulheres casadas.

Já os sentimentos despertados por Rubião em Sofia ecoam nos despertados em Carlos Maria. Se Sofia, de certo modo, despreza Rubião, Carlos Maria declara abertamente o quanto ele considera Sofia inferior: “definia assim a superioridade de Sofia, posto que lhe conhecesse um defeito capital, -- a educação Achava que as maneiras polidas da moça vinham da imitação adulta, após o casamento, ou pouco

antes, que ainda assim não subiam muito do meio em que vivia”. Assim, há, nessas relações triangulares, uma inversão que gera o desencontro dos sentimentos e anseios.

D. TONICA E MARIA BENEDITA: VISÕES DO CASAMENTO

O casamento é o objetivo almejado pela maior parte das mulheres do século XIX, visto como uma maneira de ascender e ser aceita socialmente. Casar-se representa uma função fundamental na vida da mulher, cuja finalidade era quase sempre a maternidade. Se ficasse solteira, poucas opções lhe restariam e quaisquer que fossem elas, todas equivaleriam a uma desvalorização social.

Nesse sentido, D. Tonica aparece no romance de modo quase cômico, senão trágico, encarnado a importância representada pelo casamento na vida de uma mulher desse período. Caracterizada pelos “olhos cansados de esperar”, ela encarna a típica solteirona. Qualquer possível candidato a marido logo a faz colocar em prática todos os artifícios de sedução: “Todas as suas graças foram chamadas a postos, e obedeceram, ainda que murchas. Gestos de ventarola, apertos de lábios, olhos oblíquos, marchas, contramarchas para mostrar bem a elegância do corpo e a cintura fina que tinha, tudo foi empregado. Era o velho formulário em ação; nada lhe rendera até ali, mas a loteria é assim mesmo: lá vem um bilhete que resgata os perdidos”. No caso dela, esse bilhete jamais será resgatado, pois no final do romance, o noivo, arduamente conseguido, morre três dias antes do casamento.

O casamento trazia poucas mudanças na vida cotidiana das mulheres, sobretudo no que se refere à sua independência pessoal, desenvolvimento ou realização como indivíduo: as mulheres passavam das mãos do pai para as do marido. No entanto a possibilidade de ficar solteira traria inconvenientes ainda maiores, fazendo do casamento um ideal a ser perseguido e conquistado, podendo representar para as mulheres machadianas a única possibilidade de ascensão social ou uma forma de manutenção de um *status* adquirido. Ao falarem da possibilidade de casamento para Maria Benedita, prima de Sofia, Palha argumenta: “É bonita, como a senhora foi no seu tempo; e possui raras qualidades morais. Pode achar marido rico”. Mais adiante no romance, D. Fernanda profere a frase emblemática: “um marido, ainda sendo mau, sempre é melhor que o melhor dos sonhos”.

Maria Benedita é introduzida no meio do romance como uma possibilidade de casamento para Rubião, mas casa-se de fato com Carlos Maria. Sua figura contrapõe-se à D. Tonica, que nunca consegue arrumar um noivo; e também à figura de Sofia, que brilha nos salões, enquanto que Maria Benedita ocupa o lugar de esposa e mãe.

Vinda da roça, Maria Benedita recebeu uma educação sumária, como provavelmente boa parte das demais mulheres de seu meio: “ler, escrever, doutrina e algumas obras de agulha”. Sofia achava que a prima precisava aprender mais: piano e francês – sobretudo este último importante para “conversar, ir às lojas, para ler um romance...”. A mãe de Maria Benedita, D. Maria Augusta, tenta sempre dissuadir a filha de se casar a fim de lhe fazer companhia. A princípio, influenciada pela mãe, ela também não vê necessidade de aprender as novas habilidades e mesmo de arrumar um marido. Mas quando Carlos Maria pede para ela tocar piano, ela finalmente vê a importância de começar as lições.

A adoração quieta de Maria Benedita por Carlos Maria o conquistou. Ao pensar sobre o quanto era amado, ele já imaginava que o fato de corresponder ao amor da moça, ou melhor, de lhe proporcionar amor e felicidade (aspecto esse grifado em itálico

por mais de uma vez no romance), o faria tê-la “ajoelhada, com os braços postos nos seus joelhos, a cabeça nas mãos e os olhos nele, gratos, devotos, amorosos, toda implorativa, toda *nada*” (grifo meu). De fato, depois de casados, Maria Benedita venera o marido, alimenta seu narcisismo ilustrado diretamente no texto pela menção à estátua de Narciso: “o marido sorriu e tornou à revista. Ela, encostada à poltrona, passava-lhe os dedos pelos cabelos, muito ao de leve e caladinha, para não perturbá-lo, ele ia lendo, lendo. Maria Benedita foi atenuando a carícia, retirando os dedos aos poucos, até que saiu da sala, onde Carlos Maria continuou a ler um estudo de Sir Charles Little, M.P., sobre a famosa estatueta de Narciso, do Museu de Nápoles”.

Maria Benedita torna-se esposa e mãe e sua figura opõe-se ao poder de sedução de Sofia, que brilha nos salões: “Toda a gente admirava a gentileza daquela trintona fresca e robusta; alguns homens falavam (com pena) das suas virtudes conjugais, da profunda adoração que ela tinha ao marido”.

D. FERNANDA: DÚBIA GENEROSIDADE

A trama de *Quincas Borba* desloca-se por diferentes grupos sociais da sociedade carioca do Segundo Reinado. Referindo-me mais uma vez ao âmbito do feminino, o romance trafega entre uma personagem como D. Tonica, aludida sempre por um tom tragicômico, chegando até a irreprochável D. Fernanda, esposa de um deputado (provável ministro) e uma das novas relações do casal Palha. No início do romance, D. Tonica e seu pai, o Major Siqueira, freqüentam a casa dos Palha em Santa Teresa. Entretanto, com a ascensão do casal, sequer são convidados para a inauguração da nova casa, em Botafogo.

D. Fernanda vem de Porto Alegre e pouco sabemos dela, além de sua idade – ela tem pouco mais de trinta anos, como revela um observação de Carlos Maria: “achou-a mais formosa ainda que em 1865, último ano em que a vira, e talvez fosse verdade; concluiu que o ar do Sul era feito para enrijar as pessoas, duplicar-lhe as graças”. Entretanto, para uma personagem de tão pouca idade, estranha-se o fato de seu nome estar acompanhado do *dona*, normalmente usado, na obra de Machado para denominar mulheres mais velhas (ou mesmo para reforçar o fato de Tonica ter ficado “solteirona”). Uma possibilidade para o uso desse pronome de tratamento seria enfatizar o lugar de destaque e respeito dessa senhora na sociedade.

Um traço marcante dessa personagem é o seu interesse em ajudar o próximo. No romance há quatro episódios que evidenciam como D. Fernanda se empenha em ajudar algumas pessoas próximas de si, colocando em evidência sua generosidade. O primeiro se refere à sua participação na Comissão de Alagoas, criada por Sofia. Como seu marido era natural de Alagoas, ela acredita ter certa obrigação em participar e ajudar os necessitados. Não podemos deixar de notar que sua generosidade certamente lhe trará algum prestígio social.

Sua participação nessa comissão a faz conhecer Maria Benedita a quem logo se afeiçoa. Ao descobrir o interesse da moça por Carlos Maria, apesar de já ter uma pretendente arranjada para o primo, D. Fernanda resolve interceder e facilitar o enlace do casal. No entanto, essa grande afeição por Maria Benedita é posta sob suspeita no momento em que, ao visitar Sofia, essa senhora traz consigo uma carta da moça na qual confessa, *confidencialmente* à amiga, estar grávida e a lê em volta alta para a mulher do Palha. Diante desse fato, o narrador coloca na cabeça de Sofia dúvidas a respeito da atitude dessa senhora, apesar desse mesmo narrador afirmar que Sofia “não advertiu que

o prazer da amiga bastava a explicar o esquecimento da parte reservada da carta; menos ainda se a natureza moral de D. Fernanda comportava essa suposição”.

O terceiro episódio se refere ao interesse de D. Fernanda por Rubião. Quando homem começa a mostrar os primeiros sinais de demência, ela se mostra solícita e compungida com a situação do capitalista. Sofia é uma das primeiras a notar esse interesse e percebe apenas o que se refere a sua esfera de preocupação: o quanto D. Fernanda pode ser valorizada por sua generosidade: “se a outra, sem relações estreitas nem antigas com Rubião, assim se mostrava interessada, era de bom-tom não ser menos generosa”. Finalmente, essa senhora chama um médico, amigo da casa, o Dr. Falcão, para verificar o estado do pobre homem. O médico conta que notara haver uma possível paixão de Rubião por Sofia. A boa senhora desdiz de imediato as suspeitas do médico, que a acredita ingênua. Num primeiro momento, o médico vê nisso um subterfúgio para não tocar num ponto melindroso; mas ao se deter mais sobre o assunto, novas suspeitas atinge-lhe o espírito: “quem sabe D. Fernanda também na suspirou por ele?” O médico diz que a fama das caridades de D. Fernanda é inequívoca, mas acha estranho seu interesse por Rubião, um homem que não era familiar da casa, nem parente, aderente, colega do marido, enfim alguém sem alguma relação que explicasse aquela dedicação. Por fim conclui: “amor, seguramente; curiosidade de mulher honesta, que pode descambar no vício e no remorso”.

Essa dúvida surge num único momento da narrativa, sem possibilidade de comprovação posterior. Como pouco sabemos a respeito dessa senhora e raramente temos acesso a seus pensamentos, fica sempre a dúvida de seus intuitos. Outro aspecto importante a ser notado é o caráter volúvel de suas motivações. Seu interesse por Rubião se desfaz assim que Carlos Maria e Maria Benedita retornam de sua lua-de-mel: “a volta de Carlos Maria e a mulher *interrompeu* suas preocupações” [a respeito de Rubião] (grifo meu); e assim que o bebê do casal nasce, novamente ela se *distrain* de Rubião.

Os indícios deixados ao longo da trama nos permitem inferir um certo caráter superficial e volúvel de D. Fernanda, sendo ela impelida a fazer somente o que lhe dá prazer e alguma reputação positiva senão na sociedade, pelo menos para ela mesma.⁷

Finalmente o quarto episódio se refere à sua relação com o próprio marido. Como boa esposa ela o apóia em todas as suas ações, apesar de demonstrar pouco interesse pelo que o afeta verdadeiramente. Quando o marido finalmente recebe um cargo no ministério, ela tenta fortalecê-lo moralmente, pois ele terá que passar quatro meses longe de casa e fica triste por deixar seus livros. A fim de animá-lo, D. Fernanda promete espanar seus livros todos os dias: “Teófilo deu-lhe um beijo... Outra mulher recebê-lo-ia triste, por ver que ele amava tanto os livros que parecia amá-los mais que a ela. Mas D. Fernanda sentiu-se venturosa”. Esse trecho torna-se revelador de um desejo dessa senhora de autoglorificar-se. A gratidão e o reconhecimento de sua bondade parecem lhe interessar mais do que o amor de seu marido por ela.

Assim fecha-se um grupo de mulheres, todas figuradas em *Quincas Borba*, e marcadas, em maior ou menor grau, pela dubiedade entre o parecer e o ser. E é precisamente nesse intervalo que se revela sua complexidade.

BIBLIOGRAFIA

ARARIPE JÚNIOR. “Quincas Borba II”. In: *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 16.1.1892, p. 1 .

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

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

GLEDSON, John. *Ficção e história*. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1986.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin Editorial/Edusp, 2004

KINNEAR, John C. “The role of Dona Fernanda in Machado de Assis’ Novel Quincas Borba”, In: *Aufsätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte*, 1967, pp. 118-30

MORAES PINTO, Maria Cecília Queiroz de. *Alencar e a França: perfis*. São Paulo: Annablume, 1999

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *O Napoleão de Botafogo: a presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

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

¹ Esse trabalho é parte do projeto de pós doutorado sobre as mulheres nos romances de Machado de Assis, financiado pela Fapesp – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, e desenvolvido junto ao Projeto Temático “Caminhos do Romance no Brasil – séculos XVIII e XIX” – IEL/Unicamp.

² Alguns dos romances da primeira fase possuem como título o nome das protagonistas, como por exemplo *Helena* e *Iaiá Garcia*.

³ Utilizo a seguinte edição: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília; INL, 1975 (Edições críticas da obra de machado de Assis, v. 14).

⁴ Para esse conto utilizo a seguinte edição: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1985.

⁵ O adultério é um crime grave, culminando inclusive na morte da mulher, como Machado mostra de modo cru em “A cartomante”. Se a mulher não fosse morta, a desmoralização poderia ser ainda pior.

⁶ Na verdade, Rubião, Carlos Maria, mesmo Teófilo, marido de D. Fernanda, enfim, homens que lhe “cantaram o hino da admiração” materializam para Sofia o seu desejo de amar: “todas as imagens e nomes perdiam-se no mesmo desejo de amar”.

⁷ O artigo de John Kinnear (1967) esmiúça esse caráter ambíguo de D. Fernanda.