destinos sem grandeza: a trajetória trágica das mulheres em memórias póstumas de brás cubas

Destinies without grandeur: the tragic trajectories of the women in Memórias Póstumas de Brás Cubas

Evellin Naianna Souza Oliveira Gomes*
Flávia Aninger de Barros**

*Graduanda em Licenciatura em Letras Vernáculas (UEFS). Desde 2017, desenvolve uma pesquisa de Iniciação Científica sobre a presença do trágico na obra de Machado de Assis fomentada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: evellinoliveirag@gmail.com.

*Doutorado em Teorias da Literatura e da Cultura. Professora Adjunta da Universidade Estadual de Feira de Santana. E-mail: flavianinger@gmail.com.

Artigo enviado em 19/02/2019 e aceito para publicação em 12/04/2019

Resumo

O presente trabalho visa discutir o lugar trágico feminino retratado na obra de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Busca-se, através da análise, empreender uma discussão acerca da figura feminina enclausurada nos (des)caminhos do século XIX, restritas ao lar e dependentes da figura masculina. Machado de Assis, na obra estudada, mostra a figura feminina pelas lentes de seu século, entretanto, fornece o retrato de mulheres que têm vontades e desejos. Para os estudos machadianos foram utilizados os estudos de Barbosa (1989), Bosi (2006; 2017) e Zolin (1994) entre outros. Como suporte para os conceitos da tragicidade recorremos a Vernant (1999), Pereira (2009) e Most (2001). Através da crítica tecida por Machado, tem-se uma noção da delimitação dos espaços permitidos e das possibilidades restritas ao corpo feminino. Marcela, Eugênia, Virgília e Eulália representam mulheres que se dirigem ao casamento e ao lar de diferentes maneiras. Suas vidas são o resultado de um pensamento cultural imbuído da ideia de que, à mulher, está reservado um único papel, o de esposa e mãe. Em nossa leitura, Machado aponta para os "destinos sem grandeza", indicando uma tragicidade tecida no social, baseada na incompatibilidade entre homem e mundo, aspecto que fundamenta a existência humana.

Palavras-chave: Machado de Assis; Memórias Póstumas de Brás Cubas; Tragicidade; Personagens femininas.

Abstract

The present study aims to discuss the tragic feminine place as shown in the novel Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881) by Machado de Assis. Through the analysis, the feminine figure in the XIX century is briefly discussed, since restricted to the home and dependent of the masculine figure. Machado de Assis depicts this woman through the lenses of his century, but shows his reader a women who have will and desires. In the field of the studies of the author, Barbosa (1989), Bosi (2006 e 2017) and Zolin (1994) were used. Theoretical support for the matters of the tragic were found in Vernant (1999), Pereira (2009) and Most (2001). Through Machado's criticism, the limitations and possibilities of the feminine body are brought into light. Marcela, Eugênia, Virgília and Eulália represent women who connect themselves differently to marriage and home. Their lives are the result of a cultural thought impregnated with the idea that, to woman, only one role is assigned, and that is the role of a wife and mother. In our reading, the author points out destinies without grandeur, highlighting the tragic aspects of the social frame, also based in the incompatibility between man and world, which underlies human existence.

Keywords: Machado de Assis; Memórias Póstumas de Brás Cubas; tragic; female chatacters.

Introdução

A construção da feminilidade e do devir feminino está sempre conectada aos padrões morais e sociais de cada época. Na época da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), a movimentação feminina ainda era restrita ao lar e seu lugar era ao lado do esposo, para quem deveria ser a fiel companheira e exemplar senhora do lar. Ou seja, a estas mulheres submetidas à naturalização do que era o ser feminino – baseado em comportamentos, funções, atributos e predicados – restava permanecer à sombra das figuras masculinas. Ficavam, portanto, desnutridas de desejos, espaços e demais situações que não o cuidado do lar, dos filhos e do esposo, além do cuidado da sua própria imagem que deveria permanecer ilibada perante a sociedade – referindo-se, principalmente, à esfera burguesa.

Com a transformação da linha tênue entre o público e o privado, ela passa a ser essa extensão, paradoxalmente, também fora do lar, uma vez que passa a ser exibida nos espaços públicos ocupados pelo marido (KEHL, 2016, p. 42 e D'INCAO, 2018, p. 228). Não significa, portanto, que havia a homogeneização da figura feminina presa aos cuidados domésticos. Já era possível perceber uma movimentação, na Europa, das mulheres que articulavam seus desejos de trabalhar e viver livremente, desejando inclusive a educação formal, pois lhes era ofertado apenas o que se chama de "prendas domésticas". Esta corrente se traduz no Brasil através da figura de Nísia Floresta (1810-1885), segundo Moraes (2016).

Neste ínterim, no Brasil, permanecia intrínseca a noção do "casamento como requisito fundamental de aceitação social para a mulher". Conforme Zolin (1994, p. 8), "a dupla moral sexual e o necessário culto à beleza, partindo do pressuposto de que, por serem as mulheres puras, bondosas e de sexualidade menos desenvolvida, destinavam-se, naturalmente, às tarefas ligadas ao lar e aos papéis de esposa e de mãe". O Brasil, deste modo, demorou ainda mais a ceder espaço ao sujeito feminino, mantendo-o como "outro", um ser que deveria existir para a felicidade e dignidade masculina. Seus atributos deveriam ser os da perfeição, conforme Zolin (1994, p. 22):

> [...] a mulher perfeita é aquela cujo amor é envolto de gratidão e devoção ao amado, sem a contaminação do sexo; o casamento é a condição primeira para a sua realização; a felicidade é a consciência do dever cumprido de criar família e ter garantia econômica para o futuro; a beleza é fundamental, assim como a virgindade, a modéstia, a delicadeza, a submissão voluntária, o pudor, a discrição, a bondade, o desprendimento e a generosidade.

D'Incao (2018, p. 228) afirma que, em contrapartida à naturalização do espaço feminino restrito ao lar, a mulher "submetia-se à avaliação e a opinião dos 'outros'. Em função deste olhar social, a *mulher de elite* passou a marcar presença em cafés, bailes, teatros e certos acontecimentos da vida social", passando, portanto, à esfera pública através das figuras masculinas. A "transferência" do lar para o espaço público acontece como forma de fazer existir uma diferença entre as pessoas mais ricas das mais

pobres, pois “a cidade é habitada por uma população homogênea” (D’INCAO, 2018, p. 224), não havendo uma distinção clara entre eles. Conforme a autora (2018, p. 228), na direção dessas mulheres, se voltam muitos olhares, e a partir disso, portanto, “tiveram de aprender a comportar-se”. Tornaram-se modelos, figuras a serem copiadas.

Ao lançarmos nosso olhar sobre a presença feminina na obra machadiana, percebemos que esta se encontra inserida na crítica que o autor empreende a respeito da sociedade de modo geral. As quatro mulheres retratadas em *Memórias Póstumas* possuem, cada uma, sua própria representação e figuram de forma individual no mundo:

> [...] são personagens femininas que, quase sempre, não se deixam enredar pelas circunstâncias que a ideologia impõe. Se, tendo apostado no casamento enquanto uma possibilidade de ser feliz, elas deparam, ao contrário, com a infelicidade, não nos parece que a passividade e a resignação as dominem. Embora aparentemente conformadas, elas assumem um comportamento marcado pela ambiguidade que, por intermédio da perspicácia do narrador, sugere uma tomada de posição que desnuda a aparência da mulher-objeto para suscitar a existência da mulher-sujeito. (ZOLIN, 1994, p. 15)

Machado, leitor perspicaz do mundo e de sua época, a partir das figuras femininas em suas narrativas, suscita reflexões acerca do lugar da mulher. A mulher retratada por Machado é aquela que deseja realizar escolhas, mas muitas vezes não consegue exercê-las, em grande parte por estarem presas às expectativas sociais que são maiores que suas próprias vontades. Daí se pode falar em uma posição social plena de tragicidade, se tomarmos a ideia de que a livre escolha não é possível – contradição trágica primordial, segundo Vidal-Naquet (1999), entre o eu e o mundo; entre a vontade humana e tudo que é inevitável. Em outras palavras, é como Édipo tentando fugir do Oráculo, o que este prevê, e o que lhe ocorre. As personagens machadianas, pessimistas e irônicas, buscam investigar as questões que lhes surgem; muitas vezes questionando sua relação com o mundo.

Tomando as palavras de Pereira (2009, p. 51) toma-se o trágico como aquilo “que diz respeito à solidão do homem que não encontra saídas para uma vida intranqüila e sem sentido”. Não havendo uma maneira de conciliar o lugar a que se está socialmente destinado e a possibilidade de uma escolha completamente livre. Tomando o casamento como caminho disponível e supostamente possível para todas as personagens aqui estudadas, notamos a tragicidade inerente às opções de caminho entre o que se deseja e o que está determinado. De um lado, igualmente para todas, há a possibilidade do casar-se, a opção do lar e do matrimônio; em contrapartida, do lado oposto, residem as experiências pessoais, bem como as escolhas que poderiam vir a fazer. Conforme Pereira (2009, p. 37) “todo trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico”. Não há, para nenhuma das quatro personagens aqui estudadas, uma opção de

conciliação e as suas trajetórias permanecem marcadas pelo elemento trágico, pois não existe uma possibilidade baseada apenas em suas escolhas. Esta seria uma tragicidade mantida pelas estruturas sociais a que estavam submetidas as mulheres do século XIX. No entanto, essa situação era observada conscientemente, especialmente pelas mulheres da classe burguesa, como podemos ver nas palavras de Aurélia, personagem de Alencar, a seu marido: "Vendido sim; não tem outro nome. Sou rica, muito rica, sou milionária; precisava de um marido, *traste indispensável* às mulheres honestas" (ALENCAR, 2012, p.50).

Machado retrata mulheres que, "honestas" ou não, ainda que presas tragicamente a um papel socialmente demarcado, são capazes de opinião, escolha e desejo. Assim, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, as mulheres refletem, ainda que de forma breve, a solidão da sua posição social.

1. **As mulheres de Brás Cubas**

Ao fazer a contabilidade de sua vida, Brás Cubas entende que esta não passou de sucessivas tentativas e fracassos, em qualquer âmbito para o qual escolhesse se voltar; deste modo, seus amores não seriam, portanto, grandes sucessos – para Brás, mesmo o amor que se realiza concretamente, não passa do "espaço do possível" e não alcança a liberdade de existir, permanecendo na esfera do segredo. Até mesmo o filho que desejou, natimorto, foi fruto de um *quase* existir. Buscou, até quando pôde, alguém que pudesse ocupar o lugar afetivo e social ao seu lado, mas cada um de seus encontros amorosos ou quase todos, redundaram em fracasso.

Para João Alexandre Barbosa (1989, p. 113), nas relações de Brás Cubas "distinguem-se os seguintes momentos: a aventura com Marcela, [...] a aventura com Eugênia, o encontro com Virgília, o aparecimento [...] de Nhã-loló [Eulália]", usando verbos que remetem à curta temporada com cada uma delas; Barbosa (1989, p. 117) ainda destaca que: "um a um, os acontecimentos vão levando o narrador para a frustração e a inutilidade", ou seja, esses breves encontros, espaçados entre um ou outro fato, se encaminhavam para a inutilidade total, o vazio da existência a que se confina o narrador e os acontecimentos ao seu redor. As mulheres que o cercam não conseguem – e nem podem – modificar a trajetória de Brás Cubas, uma vez que estão, elas próprias, no emaranhado das próprias trajetórias, tentando elaborar suas próprias condições de sujeito nas poucas escolhas que lhes cabem.

Apesar dessa aparente falta de sucesso, as mulheres tiveram um protagonismo importante na vida de Cubas, uma vez que este sempre esteve em uma relação afetiva com uma dessas quatro figuras femininas. A vida de Brás Cubas, no entanto, foi marcada pelo capítulo "das negativas", pois nada lhe era suficiente ou lhe bastava; pulava de ocasião em ocasião, procurando atrair "um bom casamento e um lugar na Câmara dos Deputados" (SCHWARZ, 2000, p. 99). Nenhuma das mulheres, talvez com exceção de Virgília – fossem outros os tempos – poderia ter lhe oferecido o que ele ansiava, ou seja, o seu lugar na sociedade e um amor. As mulheres, vistas pelo olhar

crítico do narrador, nos mostram como lhes faltava o controle sobre suas vidas e como iam tecendo suas escolhas possíveis; Marcela, Eugênia, Virgília e Eulália vão nos mostrando alguns caminhos da mulher do século XIX, plenos de tragicidade.

1.1 **Marcela**

> "[...] Marcela não possuía a inocência rústica, e mal chegava a entender a moral do código. Era boa moça, lépida, sem escrúpulos, um pouco tolhida pela austeridade do tempo [...], luxuosa, impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes" (ASSIS, 2012, p. 47).

Com Marcela, a vida se dá na busca pelo prazer de viver. Quer se casar com um homem rico e, enquanto não o encontra, procura namoricos que lhe proporcionam o que deseja: joias e agrados. Esta personagem é dotada de uma liberdade que as moças de família não desfrutam. Não é uma prostituta que se vende nas ruas, mas age como uma cortesã, frequentando festas e conquistando os rapazes. O próprio Brás Cubas deixa claro que a relação entre eles era baseada no dinheiro e nos presentes que ele poderia lhe oferecer: "... Marcela amou-me durante quinze dias e onze contos de réis; nada menos" (ASSIS, 2012, p. 51).

No entanto, é preciso notar que, a mulher que goza de maior liberdade, por ser uma trabalhadora ou uma mulher de costumes livres, não necessariamente tem autonomia. Segundo Kehl (2016, p. 55): "a mulher [...] que trabalha para seu sustento, circula pelas ruas e se vê assediada e cortejada por homens que não têm a intenção de tomá-la em casamento, não é independente nem emancipada: é uma mulher desamparada", deste modo, reforça-se a ideia da falta de opção da mulher do século XIX que se entrega à "ruína" moral por não achar casamento vantajoso, e que tenta encontrar na vida supostamente "livre", o sustento ou o luxo que teria se fosse casada.

Marcela não tem opções vantajosas para escolher. É uma daquelas mulheres "mal vistas", colocadas no lugar de "mulheres da diversão" e não no lugar das "mulheres do lar e da sociedade". Brás Cubas descreve-a dando a entender isto: "Vi-a sair de uma cadeirinha, airosa e vistosa, um corpo esbelto, ondulante, um desgarre, alguma coisa que nunca achara *nas mulheres puras*" (ASSIS, 2012, p. 47). Cubas revela, ainda, que já ouvira falar do nome dela através do seu tio, que, três dias após este primeiro encontro de Brás Cubas com ela, o convida para ir "a uma ceia de moças, nos Cajueiros" (ASSIS, 2012, p. 47). Marcela cercava-se de rapazes, e dos presentes que estes lhe davam.

D'Incao (2018, p. 235) fala sobre a "capitalização" da pureza feminina, afirmando que "[...] a virgindade funcionava como um dispositivo para manter o *status* da noiva como objeto de valor econômico e político, sobre o qual se assentaria o sistema de herança de propriedade que garantia linhagem da parentela"; Marcela, nesse cenário, já maculada e envolta em um estigma do corpo que o próprio Brás Cubas a impõe, não possui essa contrapartida, fazendo com que reste a si a desgraça ou um possível casamento sem muitas vantagens.

A relação entre Marcela e Brás Cubas inicia-se rapidamente e dura pouco, baseada na paixão repentina de Brás. Fica evidente na narrativa que Marcela não queria ter com Brás nada sério e sequer lhe agradecia os presentes. Mesmo rápida, a relação entre os dois gerou alguns problemas à família dos Cubas; seu pai já não dava dinheiro para os caprichos do filho, sua mãe tentava desviar a verba como podia. Chegando a um ponto em que Brás não recebia apoio financeiro de nenhum dos lados, faz-se necessário que seus pais intervenham e o mandem para Coimbra, para estudar. Marcela mantém-se cercada de namorados, como sempre. Após longo tempo distante, Brás Cubas, no capítulo XXXVIII "a quarta edição", nos oferece um pouco do que resultou a vida de Marcela, narrando a sua degradação física proveniente de problemas de saúde, e a figura outrora bela, passa a uma mulher "de rosto amarelo e bexiguento" que já não possui destaque e cujos olhos tristes são "a melhor parte do vulto" (ASSIS, 2012, p. 78).

Mais à frente, Cubas completa: "Entrei a desconfiar que não padecera nenhum desastre (salvo a moléstia), que tinha dinheiro a bom recado, e que negociava com o único fim de acudir à paixão do lucro, que era o verme roedor daquela existência" (ASSIS, 2012, p. 79). Ou seja, Marcela permanece na busca por lucros, por dinheiro, tal como era na sua juventude, porém, de outra forma. Ainda chama a atenção uma observação de Brás: "Vendera tudo, quase tudo; um homem, que a amara outrora, e lhe morreu nos braços, deixara-lhe aquela loja de ourivesaria, mas, para que a desgraça fosse completa, era agora pouco buscada a loja – talvez pela singularidade de a dirigir uma mulher" (ASSIS, 2012, p. 78). Podemos ver, nesse trecho, que ainda era considerada estranha a atuação da mulher na vida fora de casa, mesmo em um estabelecimento que lhe pertencesse.

O fim de Marcela é a morte, com a presença de Brás Cubas, no hospital da Ordem. "[...] cheguei ao hospital onde Marcela entrara na véspera, e onde a vi expirar meia hora depois, feia, magra, decrépita..." (ASSIS, 2012, p. 187). Marcela, anteriormente exaltada por sua beleza e singularidade, finda sua trajetória sem sucesso. Caminhou, finalmente, tal como Cubas, para o capítulo das negativas: não teve filhos, tampouco um casamento de muitos confortos tendo em vista a situação em que se encontra ao final.

1.2 Eugênia

Chamada por Brás de "Vênus Manca", esta mulher, desde a sua primeira aparição, traz em si uma estigmatização: "Eugênia, a flor da moita [...] olhou-me admirada e acanhada, e lentamente se aproximou da cadeira da mãe", continua: "Em verdade, ela parecia mais mulher do que era; seria criança nos seus folgares de moça; mas assim quieta, impassível, tinha a compostura de uma mulher casada. Talvez essa circunstância lhe diminuía um pouco da graça virginal" (ASSIS, 2012, p. 70). Sua apresentação, além de mostrar a moça como muito séria, como se fosse uma mulher casada, tem início já conferindo uma certa crítica à sua origem. Por "flor da moita", Brás referia-se ao fatídico dia que encontrara sua mãe, dona Eusébia, aos beijos com Vilaça, na moita em sua casa. Para Schwarz (2000, p. 85), o narrador

"designa com desprezo a moça nascida fora do casamento". Esta analogia faz pensar que ela é, portanto, o fruto daquele enlace proibido.

É à Eugênia a quem o narrador agrega a primeira ideia de virgindade, uma vez que é a moça da casa, guardada por sua mãe. Esse traço, ironicamente, não vem carregado do costumeiro traço de delicadeza ou integridade, e a moça recebe a alcunha de "Vênus Manca", já que, na ocasião do segundo encontro, Cubas percebe que a moça era coxa e isto se apresenta, para ele, como um grande problema, comparando-a a uma "borboleta preta", como analisa Barbosa (1989, p. 117):

> [...] a alegoria que está no capítulo XXXI, já referido, e que termina pela observação de que, se não fosse preta a borboleta, talvez azul ou laranja, 'não era impossível que eu a atravessasse com um alfinete para o recreio dos olhos', mesmo assim terminando com a observação 'creio que para ela era melhor ter nascido azul', a alegoria, dizia, só é inteiramente percebida se vinculada ao defeito físico de Eugênia – o que faz o capítulo escapar da caracterização pelo leitor, apesar do autor, de 'uma sensaboria ou se chega a empulhação', conforme anota o próprio narrador no capítulo seguinte.

Talvez Cubas considerasse Eugênia bela o suficiente para merecer seu amor se esta fosse não só perfeita fisicamente, mas, principalmente, abastada e de influente família. Assim, usa a imagem da borboleta que, se nascida azul, estaria destinada ao olhar, à cobiça, ao desejo, em posição de poder ser mostrada; entretanto, nascera "borboleta preta", mostrando que o lugar de Eugênia só podia ser o do ostracismo. Não seria possível mostrá-la a todos, torná-la troféu ou "objeto" de cobiça. A comparação com as borboletas pode, também, ligar-se com o curto tempo de vida delas, assim como foi curto o "amor" dele por Eugênia. Segundo Izidorio *et al* (2017, p. 293):

> A sociedade impunha às mulheres do século XIX, boa aparência e poder aquisitivo, e Eugênia não tinha nenhuma destas virtudes. Dadas às diferenças entre o casal, eles tinham objetivos opostos, pois para ela, bastava casar-se, e, para ele, de nada adiantaria casar-se sem tornar-se um homem público.

Bosi (2006, p. 10) discorre sobre a forma como se dá "ao primeiro plano, a dura realidade de uma assimetria social e natural" que colocava Brás Cubas e Eugênia em dois patamares diferentes, e, continua: "Brás, rico e saudável, topa com Eugênia, filha bastarda de um antigo comensal dos Cubas, e coxa de nascença. Junto com a diferença de classe, o estigma no corpo. Eugênia mancava ao passo que Brás esplendia em juventude, todo garbo e presunção". Mesmo apresentando-se como um possível bom protótipo de "mulher do lar", havia o abismo do estigma físico e familiar. Para Schwarz (2000, p. 93), a perna defeituosa de Eugênia não seria um impedimento para ser "uma esposa perfeita", portanto, Cubas mente quanto aos seus reais motivos para partir. Para o crítico, "são as coordenadas do conflito social que dão a transparência e integridade artística aos desmandos do protagonista narrador". As amarras a que Cubas confina a "Vênus Manca" são, antes de tudo, sociais.

Eugênia é, portanto, uma mulher com uma dupla restrição. A primeira, o impedimento do desejo do matrimônio, como narra Brás Cubas, ao perceber o desejo da moça: “Pobre Eugênia! [...] Tu, trêmula de comoção, com os braços nos meus ombros, a contemplar em mim o teu bem-vindo esposo [...]” (ASSIS, 2012, p. 74); e o segundo é dado a partir das suas características físicas e principalmente sociais, especificamente o fato de ser “coxa” e pobre, o que a impede de ser apresentada ao público e de ser vista com inveja. Serviria para o lar, mas não para os olhos. Não deveria se dar ao trabalho de espetá-la com um alfinete para lhe dar um lugar em sua caixa de coleções de borboletas, pois era defeituosa. Não era azul. Brás não suporta a possibilidade de vir a amá-la, pois isso colocaria seu interesse de prestígio social, sua “sede de nomeada” fora de perspectiva.

> [...] o terror de vir a amar deveras, e desposá-la. Uma mulher coxa! Quanto a este motivo da minha descida, não há duvidar o que ela o achou e mo disse. Foi na varanda, na tarde de uma segunda-feira, ao anunciar-lhe que na seguinte manhã viria para baixo. – Adeus – suspirou ela estendendo-me a mão com simplicidade; – faz bem. – E eu como nada dissesse, continuou: – Faz bem em fugir ao ridículo de casar comigo. – Ia dizer-lhe que não; ela retirou-se lentamente, engolindo as lágrimas. (ASSIS, 2012, p. 76)

É assim que Brás Cubas se despede de Eugênia, a Vênus Manca. Dava-se a questionamentos relativos a este “defeito”: “Por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita?” (ASSIS, 2012, p. 74). Ela deveria servir-lhe por completo, pela beleza, pelos dotes; se não fosse coxa e pobre, valeria a pena ir contra a predição de seu pai de casar-se com Virgília e tomar um lugar na Câmara dos Deputados. Mas, assim sendo, traía a utilidade que uma esposa teria em seus interesses maiores: o da ascensão. Cubas refletia: se voltava aos olhos para a Tijuca, “e via a aleijadinha perder-se no horizonte do pretérito”; pensava que seu coração logo iria “descalçar suas botas”, e isto acontece poucos dias depois. Dirige-se mentalmente a Eugênia, melancólico, enunciando o destino trágico de uma mulher defeituosa para a sociedade: “tu, minha Eugênia, é que não as descalçaste nunca; foste aí pela estrada da vida, manquejando da perna e do amor, triste como os enterros pobres, solitária, calada, laboriosa, até que vieste também para esta outra margem” (ASSIS, 2012, p. 76-77).

No capítulo CLVIII, “Dois encontros”, o narrador relata que, ao visitar um cortiço, encontra-a, “tão coxa como a deixara, e ainda mais triste”. A “flor da moita”, pálida ao reconhecer a presença de Brás, aquele por quem nutriu um sentimento, fita-o pela última vez com dignidade: “(...) continuava coxa e triste” (ASSIS, 2012, p. 186-187). Finda-se a história da “flor da moita”, porém, sem que Cubas ou o leitor fiquem sabendo o que foi sua vida e o que a fez chegar no ponto em que se encontrava.

1.3 **Virgília**

> “[...] era talvez a mais atrevida criatura da nossa raça, e, com certeza, a mais voluntariosa. Não digo que já lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do seu tempo [...]. Era bonita, fresca, saía das mãos da Natureza, cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação”. (ASSIS, 2012, p. 67)

Assim é descrita Virgília, filha de um proeminente político e que poderia oferecer a Cubas uma ascensão social e política. Se observarmos bem a descrição, há nela o aspecto da vontade – é atrevida, voluntariosa e portadora de um "feitiço", a que o narrador se refere e ao qual liga os "fins secretos da criação", como um traço de sensualidade ou de apelo da carne. Ao mesmo tempo, segundo Sousa *et al* (2009, p. 31) é vista como um "anjo [...], o que podemos interpretar de duas maneiras: a primeira delas seria por sua beleza, sua brancura; a segunda [...] por sua passividade diante da sociedade patriarcal do século XIX, como também por seu papel de boa moça ao lado de um possível homem político".

É por essa possibilidade de ascensão social que Brás opta por casar-se com ela. No entanto, é Cubas que, desta vez, é o preterido: surge Lobo Neves, pretendente vantajoso; Virgília não pestaneja e aceita o casamento. Para a época, o matrimônio era assunto distante do campo do amor e podia ser decidido como um negócio ou arranjo. Para Pereira (1988, p. 65-66), "tratando-se de mulheres, em época na qual o casamento era a sua única oportunidade, os conflitos se travavam em torno do amor". Buscar o amor, no entanto, era tarefa que cobrava um alto preço. Virgília opta, diante de tais ofertas, pela que lhe parece mais atraente a longo prazo: o casamento por interesse de *status* social. Porém, mesmo tendo tomado o caminho do prestígio social, mantém o amor por Brás e continua insatisfeita, por não reunir casamento e amor. Passa então, a buscar o amor que lhe faltava, sem abdicar dos laços do casamento. Bosi (2006, p. 128) afirma: "Virgília, a amante de Brás, não deixaria de dar, o tempo todo, primazia à consideração social e 'era menos escrupulosa que o marido': posto que rica, adulava um velho amigo da família, pois eram vivas 'as esperanças que trazia no legado'".

Mesmo sendo "a fidelidade conjugal tarefa exclusivamente feminina" (SOUSA *et al*, 2009, p. 282), Virgília obedece a suas vontades e é através dela que a crítica de Machado se constrói: ela foge à expectativa social da mulher do lar que permanece na ordem doméstica do zelo pelos filhos e pelo marido. Virgília quer o direito de escolher, sem prejuízos. Foi o caso de amor mais longo de Cubas. Aos poucos, o amor perde força diante das exigências da vida política de Lobo Neves e Virgília o acompanha para outra província, seguindo seu papel de esposa. Apesar de viver uma fuga dos esquemas padronizados, que permite à personagem realizar o amor, tudo se concretiza no espaço alternativo ou paralelo do "quase". Tudo é precário e tudo parece concorrer, tragicamente, para que nenhuma mudança afete a posição que, como mulher de sua época, deve manter: grávida, perde o filho de Brás; casada, não pode escolher seu amor. Para falar do fim de Virgília é necessário recorrer ao começo da narrativa. Na cena em que, já doente, Brás recebe visitas, ficamos sabendo que há uma mulher pela qual ele nutre um grande sentimento:

> Com esta reflexão me despedi eu da mulher, não direi mais discreta, mas com certeza mais formosa entre as contemporâneas suas, a anônima do primeiro capítulo, a tal, cuja imaginação à semelhança das cegonhas do Ilisso... Tinha então

> cinquenta e quatro anos, era uma ruína, uma imponente ruína. Imagine o leitor que nos amamos, ela e eu, muitos anos antes, e que um dia, já enfermo, vejo-a assomar à porta da alcova. (ASSIS, 2012, p. 28).

A imagem escolhida por Machado demonstra o desgaste que a posição ocupada por Virgília durante sua vida lhe trouxera: tornara-se "uma imponente ruína". Envelhecida e presa às interdições sociais, traz a dignidade da posição social preservada, a identidade e os desejos tolhidos. É a única a não cair em desgraça dentre todas as mulheres que passam por Cubas; sua condição social a resguarda da miséria.

1.4 **Eulália**

"– Não, senhor, agora quer você queira, quer não, há de casar – disse-me Sabina. – Que belo futuro! Um solteirão sem filhos" (ASSIS, 2012, p. 159), é deste modo que a irmã de Brás, Sabina, "encaminha a candidatura conjugal" de Nhã-loló, Eulália, após a partida de Virgília para a província com o marido. Nhã-loló, menina jovem, inexperiente e de família não abastada, se mostra "terna, luminosa, angélica" (ASSIS, 2012, p. 159).

É uma personagem de aparição breve, mas que reafirma os caminhos traçados para as mulheres da época. Se não casasse com um homem rico – é bem verdade que mais velho, mas rico – padeceria na pobreza ou em um casamento que teria pouco a lhe oferecer. Desejava que Brás a visse como uma mulher digna de casamento e teme que ele julgue a si e sua família com maus olhos; "Nhã-loló chegara a temer que tal sogro me parecesse indigno [...]. A vida mais elegante e polida atraía-a, principalmente porque lhe parecia o meio mais seguro de ajustar nossas pessoas" (ASSIS, 2012, p. 161). Para Schwarz (2000, p. 102), a personagem "estuda e advinha a vida elegante, e trata de 'mascarar a inferioridade da (sua) família'".

Eulália busca ajustar a solteirice de Brás a sua necessidade de uma vida mais refinada, mas sua vida é curta, seus objetivos se perdem e sua morte não tem tanto destaque e nem grande narração. Ao morrer, deixa de cumprir o papel que lhe foi apontado por Sabina e acolhido por Brás. Deveria casar-se com ele, dar-lhe filhos, acompanhá-lo e cuidar dele quando adoecesse. Deveria viver. Brás, nesse período, impelido pelas ideias do humanitismo (ideia trazida por Quincas Borba, que defende que tudo deve ser utilitário, ou seja, há uma necessidade maior de que as pessoas e coisas sirvam às outras coisas – e pessoas), quer acreditar que deve seguir o fluxo da vida, tornar-se pai e marido, dentro de um esquema de entendimento da vida em que tudo o que acontece serve a uma utilidade.

> Ficam sabendo que morreu; acrescentarei que foi por ocasião da primeira entrada da febre amarela. Não digo mais nada, a não ser que a acompanhei até o último jazigo, e me despedi triste, mas sem lágrimas. Concluí que talvez não a amasse deveras.
> [...] doeu-me um pouco a cegueira da epidemia que, matando à direita e à esquerda, levou

> também uma jovem dama que tinha de ser minha mulher; não cheguei a entender a necessidade da epidemia, menos ainda daquela morte. Creio até que esta me pareceu ainda mais absurda que todas as outras mortes. (ASSIS, 2012, p.163-164)

Diante da morte de Eulália, reflete que não havia necessidade para a epidemia que a levara; se viva, ela teria mais utilidade, pois cumpriria seu propósito de casar-se com Brás.. A tragicidade do percurso de Eulália, portanto, não está no fato de ter morrido jovem, mas basicamente, pelo fato de que, presa a um destino, sequer o cumpre. Sua existência fica esvaziada.

2 **Destinos sem grandeza**

De certo modo, a imagem positiva dos homens na sociedade dependia da posição das mulheres e da sua conduta, conforme afirma D'Incao (2018, p. 229). As mulheres ficavam sob o jugo do bom comportamento, como forma de manterem a si e aos homens do seu convívio sob uma aura de retidão e boa conduta; ou seja, "significavam um capital simbólico importante" e a sociedade tinha os olhos voltados para elas, alçadas ao importante papel de mantenedoras da ordem masculina no lar, mesmo que a autoridade familiar não estivesse em suas mãos.

Virgília não se reduziu à dicotomia da perdição ou do lar imaculado e tampouco resolveu guardar suas ambições. É capaz de trair o matrimônio e o amor, mantendo-se, ao mesmo tempo, nos dois lugares e buscando em um o que não havia no outro. O adultério não se apresenta como sendo um desvio de caráter reprovável, mas como um caminho possível e uma forma de sair do contexto limitador da época.

A coragem que teve Virgília também teve Marcela; esta, por sua vez, não se reduziu ao matrimônio desde cedo. Buscou o que lhe era possível e o que lhe renderia algum fruto, mesmo que isto lhe custasse a sua reputação. Marcela foi a mulher que optou pelo segundo caminho, mas nunca descartou o retorno ao primeiro. Conforme Bosi (2017, p. 191), as histórias de amor vividas pelas personagens deixam vir à tona mais do que o esquema romântico e trazem para o leitor outros questionamentos:

> Uma consequência notável para o miolo ideológico do romance é que a unidade, mascarada pela dispersão dos atos e das palavras, ultrapassa os indivíduos e acaba fixando-se em níveis impessoais: a sociedade e as forças do inconsciente. Deslocando, assim, o ponto de vista, um velho tema como o triângulo amoroso já não se encarregará do pathos romântico que envolvia herói-heroína-o outro, mas deixará vir à tona os mil e um interesses de posição, prestígio e dinheiro, dando a batuta à libido e à vontade de poder que mais profundamente regem os passos do homem em sociedade. [...] não há mais heróis a cumprir missões ou a afirmar a própria vontade; há apenas destinos, destinos sem grandeza.

Quanto a Eugênia e Eulália, seguem pelo caminho da busca do matrimônio, mesmo acabando por não desposar ninguém. São mulheres que acabam vítimas de circunstâncias e não conseguem completar seus caminhos como "mulheres do lar".

À Eugênia, por ser coxa e pobre, coube um lugar de exclusão. Nunca “descalçaria as botas” para alívio dos pés. Termina preterida, mas altiva. “Eugênia responde com altivez ao ferrete da discriminação, ‘ereta, fria e muda’, digna de sua compostura antes do encontro amoroso e, com mais razões, na hora crua do desengano. Eugênia é o outro irredutível à pura tipicidade com que Brás [...] a olhara e rebaixara” (BOSI, 2006, p. 12). Eulália tem em seu caminho a doença, a febre amarela, que a leva antes de tomar seu lugar honrado de esposa. Seus propósitos são esvaziados e esvaziam Brás mais uma vez dos sentidos que procura para a vida.

Há, porém, que se voltar ao fato de que Eugênia e Eulália pertencem à mesma classe social; a defesa que Schwarz (2000, p. 87) faz à Eugênia aplica-se com maestria à Eulália. Ambas podem fazer bom casamento e chegar a ser senhoras do lar, assim como podem terminar, como de fato termina Eugênia, pedindo esmola no cortiço. O que implica a modificação do desfecho delas é que dependem “da simpatia de um moço ou de uma família de posses. Noutras palavras, dependem de um capricho de classe dominante”. Assim sendo, permanecem sob a autorização de alguém, que não elas, para que transitem por esses espaços e reafirmam a condição social trágica a que pertencem, pelo seu século e por seu gênero.

3 **Considerações finais**

Zolin (1994, p. 10) destaca que havia “duas classes femininas que estariam presentes na ficção machadiana: mulheres mártires e mulheres marginalizadas”, as primeiras, “encarregadas da manutenção da paz familiar, pois se mostram abnegadas, submissas, conformadas, dotadas de virtude, pudor e recato” podemos categorizar como sendo a posição de Eugênia e Eulália, mesmo que sequer cheguem a cumprir efetivamente os seus papéis na classe de “mulheres do lar”.

A segunda categorização, que representa “o grupo de que mulheres que apesar de não serem casadas, mantêm uma relação amorosa e que dela tiram proveito; tão logo esse comportamento se torne público, elas são postas à margem da sociedade”, por sua vez, atribui-se à Marcela – conforme Zolin o faz. Entretanto, nos cabe abrir um novo espaço para uma terceira categoria: a das mulheres voluntariosas que defendem seu direito de escolher, categoria na qual se encaixaria Virgília. Machado de Assis lhe permite usar a dissimulação como recurso para que as escolhas aconteçam, apesar das restrições:

> O artista, de modo geral, por não concordar com a realidade opressora em suas diversas modalidades, inclusive com a que se refere à mulher, não pode simplesmente ignorá-la e construir um mundo utópico no qual a mulher (estamos falando da mulher oitocentista) possua direitos iguais aos do homem e os exerça de modo sancionado pela sociedade. Para não incorrer nesse delírio, Machado faz suas personagens femininas ‘tirarem da manga’ o recurso da dissimulação, o qual lhe permite negar a condição de objeto a elas imposta e se afirmar enquanto sujeito de seus desejos. (ZOLIN, 1994, p. 17)

Se tomarmos a ideia da tragicidade como definem Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1999) de que “o trágico traduz uma consciência dilacerada, o sentimento das contradições que dividem o homem contra si mesmo”, podemos entender que as mulheres da vida de Brás são mulheres que se permitem, à sua maneira, experimentar a contradição do papel de mulher digna e o de mulher livre, como Virgília e Marcela, ou estão presas às condições contraditórias de seu papel: sendo borboletas defeituosas, precisariam ser borboletas azuis sempre. Essas quatro mulheres se encontram nas bifurcações dos caminhos, entre destino social e escolha própria.

Eugênia, a quem a baixa condição social e o defeito físico impedem de seguir para um matrimônio – a menos que obtenha as graças de um homem ou família rica –permanece estagnada no caminho que a leva à miséria; Marcela, por sua vez, dividida entre o matrimônio e a libertinagem – que lhe proporciona bons frutos –, tenta uma acomodação entre suas opções, através do corpo e da sensualidade que sabe possuir, e tenta, através desse artifício, atingir o seu desejo-objetivo: um casamento próspero, que se mostra profícuo apenas mais tarde na narrativa.

Virgília, de classe social abastada, pode escolher entre o matrimônio por interesse de ascensão social e o casamento por amor. A tentativa de acomodação ou de fuga do caminho trágico, como afirma Pereira (2009), surge quando Virgília encontra no adultério o “caminho-do-meio” e decide viver seu amor por Brás enquanto for possível. Eulália, por sua vez, encontra no casamento com Brás a possibilidade de ascensão. Para ela, no entanto, com a doença e a morte, não há possibilidade de acomodação. Em nossa leitura, a construção das personagens femininas de Machado pode apontar para uma tragicidade que, estabelecida sobre os padrões sociais, conforme Schiller (*apud* MOST, 2001) faz parte da “dolorosa incompatibilidade entre o homem e o mundo”, para ele, aspecto que fundamenta a existência humana.

Referências

ALENCAR, José de. *Senhora*. Santa Catarina: Avenida Gráfica e Editora, 2012.

ARISTÓTELES. *Poética*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 3 ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BARBOSA, João Alexandre. *A Volúpia Lasciva do Nada: uma leitura de "Memórias Póstumas de Brás Cubas"*. Revista USP, maio/abril de 1989, p. 107-120. Disponível em:< http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25447/27192 >. Acesso em: janeiro de 2018.

BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em Três Versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 52 ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e Família Burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*. 10. ed. 6. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018, pp. 223-240.

IZIDORIO, Bárbara da Silva; LUCIANO, Suelen Francez Machado; LUZ, Vaniele Medeiros da. *Personagens Femininas do Século XIX: Discursos Sobre a Mulher em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Revista Memorare, Tubarão, v. 4, n. 3, p. 278-300, set./dez. 2017. Disponível em<http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/memorare_grupep/article/view /5686/3419> Acesso em: dezembro de 2018.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do Feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. Prefácio. In: WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reinvindicação dos Direitos da Mulher*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. In: ROSENFIELD, Kathrin (org.). *Filosofia e literatura: o trágico.* Trad. Constança Ritter. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001, pp. 20-35.

PEREIRA, Lúcia Miguel. História da Literatura Brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PEREIRA, Mirela Augusta. *Machado de Assis: uma poética de contrastes*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SCHWARZ, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2000.

SOUSA, Cícera Araújo de; MARTINS, Fabiana Alexandre; PONTES, Carlos Gildemar. *As Mulheres Inviáveis nas Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Revista Encontros de Vista, 4 ed. n. 2., jun/dez 2009. Disponível em: <http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/artigo_4.pdf> . Acesso em: dezembro de 2018.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II.* Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ZOLIN, Lucia Osana. *A Trajetória da Mulher em Contos de Machado de Assis*. Dissertação (Mestrado em Biociências, Letras e Ciências Exatas) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1994.