

DOMESTICIDADE E TRANSGRESSÃO: “CONFISSÕES DE UMA VIÚVA MOÇA” E “D.PAULA” DE MACHADO DE ASSIS

Zélia

MONTEIRO BORA

Três importantes estudos sobre mulheres em Machado de Assis, nos revelam que o papel das mulheres nos variados contos e romances machadianos podem ainda expressar facetas surpreendentes sobre a invisibilidade das mulheres brasileiras no século XIX.

Os instrumentos de observação e construção de suas narrativas sobre o universo feminino passam pelo mesmo crivo irônico e implacável de seus narradores, dando-lhes uma dinâmica atípica e um conteúdo ideológico diverso do que normalmente se espera de uma narrativa sobre mulheres. Minha discussão tem como finalidade um estudo sobre as viúvas nos contos: “Confissões de uma viúva moça” e “D. Paula”. Através desses contos, Machado as situa em um espaço discursivo transgressor, que lhes permite, até certo ponto, negociar posições, garantindo-lhes, ao contrário de outras mulheres, certas prerrogativas dentro da rigorosa sociedade paternalista do século XIX.

Entre os vários conceitos de domesticidade, o mais reforçado é aquele que tradicionalmente está relacionado à definição clássica de família. Ele encontra-se associado a uma concepção biológica ligada à sexualidade, procriação e realização do sustento cotidiano. Tal definição permite entender-se a família como uma instituição social que regulamenta, canaliza e confere significados social e cultural a essas necessidades.

Convém ressaltar que a domesticidade da mulher alcança papéis mais definidos na sociedade do século XIX, em decorrência da formulação social do conceito de família operada pela consolidação da burguesia. Embora as cidades brasileiras do século XIX sejam apêndices do corpo rural, o espaço urbano, antigamente usado por todos em encontros coletivos,

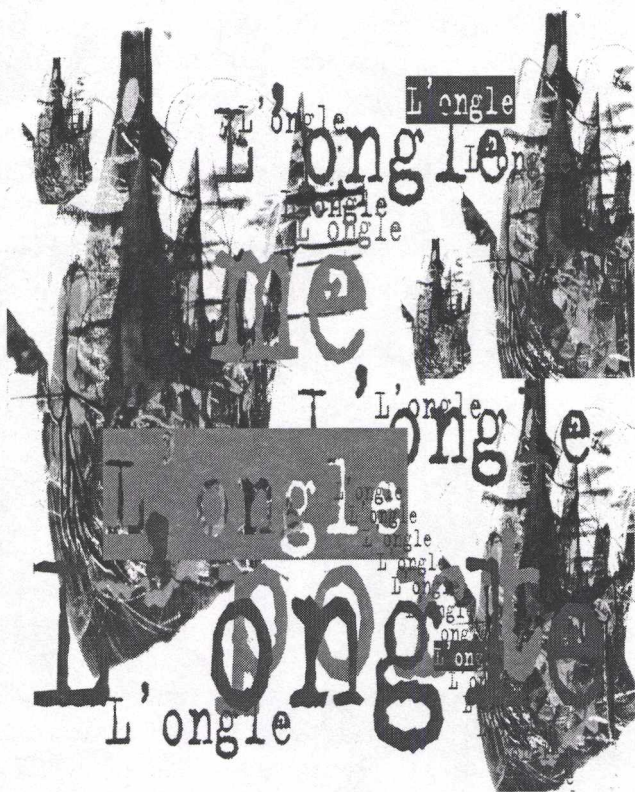


Ilustração Carolina Tapia

festas, mercados e convívio social, começa a ser administrado pelo “interesse público”, controlado pelas elites governantes, propiciadoras da modernização. Os homens, ao contrário do que poderíamos supor, tornaram-se bastante dependentes da imagem que suas mulheres podiam prover para a sociedade. A mulher tornar-se-á uma espécie de “capital simbólico” de extrema importância. Embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, do pai, ou do marido, esposas, tias, filhas, irmãs e sobrinhas cuidavam da imagem do homem público” [225].

Esse novo homem público, “senhor dos domínios”, e adaptado ao padrão nacional, não seria mais um senhor feudal, mas um tipo misto, “pois suas relações econômicas se apresentam como liberais e suas relações culturais, políticas e afetivas como escravagistas”. A relação entre o novo patriarca e a mulher é representada por Machado de Assis de várias formas. A mais dramática delas é através do romance *D. Casmurro* e do seu prepotente narrador Bento Santiago. O tratamento autoritário dispensado à Capitu, situa-se como uma representação do novo patriarca em seus domínios internos. Quando Capitu “falha” em cumprir os papéis sociais destinados a sua pessoa e, conseqüentemente, à manutenção da ordem estabelecida pela sociedade, é condenada ao exílio. O relacionamento entre a mulher burguesa do século XIX e o novo patriarca poderá ser entendido como uma relação bastante conflituosa, mas às vezes negociável, reservando-lhe novos papéis e atividades no interior do espaço doméstico .

A nova forma de definir os espaços geográficos (rural e urbano), determinou também outras formas de se definirem os sentimentos. Como conseqüência, passaram a ocorrer mudanças na sensibilidade, ora chamada de amor, ora de sexualidade. Numa sociedade cujo valor e a liberdade do ser humano começavam a ser medidos pela riqueza, as relações afetivas passam a ser demarcadas por um complexo jogo retórico relacionado aos papéis sociais e individuais. Esse tema será amplamente discutido por Machado de

Assis em *Quincas Borba*. Avesso à concepção romântica de um amor pueril e idealizado, o amor será visto como um jogo cínico e retórico, regido pelas conveniências dos seus participantes.

Tais facetas são extremamente importantes para entenderse a idéia de transgressividade presente nos contos em questão. Como veremos, as vozes narrativas recriam um espaço simbolicamente avesso aos papéis domésticos atribuídos à mulher, previstos pelo patriarcalismo. Esses discursos situam-se também como um traço importante dentro da temática sobre a crise do sistema patriarcal, desenvolvido amplamente em outras obras machadianas. A casa é vista como espaço predominantemente da domesticidade e como um lugar que garantirá a sobrevivência ideológica da família, repositório dos valores a serem preservados e sacralizados.

Como espaço demarcador da atuação da mulher na sociedade, a casa transforma-se numa formação cultural discursiva onde serão fortalecidos certos mitos como o machismo, que passou a glorificar a agressividade e a promiscuidade da representação masculina, e o fenômeno do marianismo. Este último glorificou a imagem do sofrimento, auto-sacrifício, pureza, castidade, devoção ao lar e a maternidade [4]. Embora a domesticidade seja uma contingência social imposta a todas as mulheres, independentemente da classe social ou raça à qual ela pertença, Machado nos mostra que o grau de domesticidade ou de submissão de cada mulher, pode ser negociado, a exemplo do caso do agregado José Dias, em *Dom Casmurro*. Nem sempre fazendo parte da relação entre favor e sobrevivência social, a transgressividade feminina será representada quase sempre pela transgressão moral, sexual e pelo direito a pensar.

O interesse de Machado de Assis pelas personagens femininas e seu lugar na sociedade inicia-se a partir de sua participação como colaborador em revistas para mulheres. A primeira delas, em o *Jornal das Famílias* (1864-

1879) e *A Estação* (1879). Tais revistas eram impressas na Europa e ambas davam grande destaque para moda, com ilustrações coloridas de trajes elegantes. Entre as duas, o *Jornal* era de conteúdo mais conservador do que a *Estação*, pois mantinha os ensinamentos religiosos e crônicas culinárias, como instrumentos que garantiam a preservação da domesticidade, (acréscimo nosso). Já a *Estação*, impressa na Alemanha, mas seguindo os moldes franceses, era a mais luxuosa das duas. Apenas o suplemento literário para o qual Machado escrevia era impresso no Brasil.

Tal suplemento é bastante relevante para avaliarse o feminismo de Machado de Assis dentro de sua perspectiva masculina e até certo ponto subalterna. A exemplo do modelo europeu e liberal, Machado possuía uma idéia bastante progressista sobre a domesticidade feminina, defendendo a necessidade de educação para as mulheres ao lado da dedicação feminina ao lar [19]. Já o seu fascínio pelas viúvas é explicado pela grande incidência de mortes ocasionadas pela febre amarela e outras doenças da época, que deixavam muitas viúvas jovens.

Além desses fatores, o emprego das viúvas como personagens principais em suas narrativas vem atender a certas funções estéticas e ideológicas de forma bastante satisfatória. Ao contrário das outras mulheres, as viúvas em Machado herdavam quase sempre propriedade, criando uma relação “conciliatória” entre matriarcalismo e patriarcalismo. Um outro aspecto relevante é a experiência sexual que elas adquirem em relação a outras mulheres, como os textos deixam entrever.

A relação entre viuvez e sexualidade é provavelmente sugerida a Machado de Assis através de um texto contemporâneo de 1846, de Martins Pena, *As Desgraças de uma Criança*. A publicação do conto “Confissões de Uma Viúva Moça” provocou na época uma imensa polêmica, pelo seu tema, ou seja, a tentação sofrida por

uma mulher infeliz no casamento, cortejada por um sedutor e a retratação escrita da personagem.

O aspecto formal de “Confissões de Uma Viúva Moça”, em forma de “carta”, põe em cena um eu “feminino” como objeto de seu próprio discurso. Inserido em uma tradição que remonta ao século XII. Esta tradição atinge seu apogeu a partir do século XVIII com a escrita do eu. É importante ressaltar que, criando uma voz feminina, Machado coloca-se simbolicamente em uma posição bastante contestatória com relação à representação do eu tradicional cartesiano da tradição européia. Na sociedade brasileira do século XIX, este eu será predominantemente representado pelo discurso patriarcal, escravagista, autoritário e contraditoriamente liberal. Ao nomear uma viúva, Machado a transforma em um corpo simbólico da transgressão, tanto do ponto de vista estético, como ideológico. Enquanto “narra” este eu, tenta legitimar a versão oficial da sua história de sedução. Com relação ao conto, enquanto gênero narrativo, Machado remete à tradição epistolar e, dessa forma, enfatiza ainda mais sua transgressividade, dando voz a uma mulher. Ao tornar incerto o estilo de sua elocução como ela explicita, “É o prefácio de meu romance, estudo, conto, o que quiseres”, a narradora cria um caráter de literalidade ao seu relato, a carta, atribuindo-lhe, dessa forma, uma versão bastante verossímil. Nesse caso, a incerteza do estilo determina a transgressividade do relato. Para os já acostumados com as peripécias discursivas dos narradores machadianos não é difícil duvidar da veracidade do relato de nossa “narradora”. Mas, ao contrário do velho Bento Santiago, o relato coloca diante de nós as facetas de um espírito livre e transgressor, embora preso corporeamente às convenções e exigências da sociedade em que vivia.

A necessidade de viver [95], à qual se refere a narradora, exemplifica também o caráter autobiográfico do relato e, com ele, a tentativa de ordenação do caos da experiência passada. “Confessar” põe em evidência uma série de instrumentos discursivos, entre eles a necessidade

de um interlocutor solidário, já que o “eu” que fala é marcado pela posição de classe e gênero não suficientes, no século XIX, para garantir-lhe credibilidade ao relato, nem do ponto de vista literário, nem tampouco moral.

Em sua tentativa desesperada por consolidar o relato como verdade, o eu solicita o apoio de outros eus situados na mesma demarcação espacial e ligadas pelas mesmas semelhanças; sua amigas e um público feminino como declara a narradora; “A lição há de servir-me, como a ti, como às nossas amigas inexperientes”[95]. Tal apoio sugere, acima de tudo, temor à impropriedade da invenção feminina, que no século XIX apenas desponta como literatura, também, cautela pelo possível antagonismo criado por leitores e escritores masculinos. Nesse caso, a voz autorial de Machado exerce dupla função: recriar um contra-discurso e ao mesmo tempo chamar a atenção do público feminino para a necessidade da conquista de espaços políticos através da escrita.

Escrever “sua” confissão é pois transgredir, firmando sua elocução como verdade. Já o conto “D. Paula” encena um conjunto de aspectos que permitem outras considerações sobre o papel do narrador. Colocamos-nos diante de um narrador heterodiegético intruso, que interrompe a narrativa vez por outra, para tecer considerações e emitir julgamentos. Perguntamosnos portanto: quais julgamentos? ou de quem ri o narrador?. De que forma está inserida a transgressão?. Mencionamos, no início de nossa discussão, que o crivo irônico do narrador machadiano é fundamental para avaliarmos as sutilezas do relato e níveis de transgressividades discursivas. Em “D. Paula”, diríamos que o uso tradicional da ironia predomina como cerne da questão. No conto “Teoria do Medalhão”, Machado define a ironia como:

“Esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da

decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos céticos e desabusados” [337].

A palavra ironia, do grego eiróneia, significa interrogação e “questionamento das regras que regem o comportamento social e dos critérios que determinam o certo e o errado, o bem e o mal, a razão e a loucura, o normal e o anormal, o lícito e o ilícito”.

Pouco importando as razões que levaram Machado de Assis ao uso intensificado desse recurso estético, precisamos entendê-lo sobretudo como um eficiente instrumento discursivo, em auxílio da transgressividade. Como sugerimos no estudo do primeiro conto, estilisticamente a narrativa favorece quem fala. O narrador implícito e narradora, colocam-se lado a lado no desnovelamento do passado e intrigas presentes.

No conto “D. Paula”, o narrador tende mais a um julgamento ontológico do que a um julgamento ético da questão. Como no conto anterior, a idéia de casamento não restringe a expansão livre do desejo. Através do filtro seletivo da memória compartilhada entre narrador e leitor, sabe-se que D. Paula amou através de um possível adultério, transgredindo as convenções sociais. Agora viúva, D. Paula tem por acabada a sinfonia de sua juventude. Não vislumbra mais mudanças, torna-se uma mulher “austera, elegante pia, cheia de prestígio e consideração” [237]. Usar a memória, como instrumento estético, é relacionar o passado com o presente e ver como ele persiste entre nós. Uma das definições sobre a memória é a de que ela é considerada como a faculdade constituinte de nossa consciência e auto-percepção através da qual nossa identidade e história são mantidas. Embora o relato não seja claro sobre a idade de D. Paula, sabemos que era madura e solitária, ciente de que a vida é impermanente, assim como a voz que narra, “frias crônicas, esqueletos da história” [328].

Ao tentar encarar os devaneios e leviandade perpetradas por sua sobrinha, que vive apenas um “prólogo” de um adultério, D. Paula evade-se numa atitude moralista, hipócrita e conciliatória: “resoluta a reconstruir a paz doméstica” [234]. Rendendo-se ao esquecimento de seu próprio idílio, ela perde simbolicamente o sentido de sua própria identidade, colocando-se assim, ao lado do patriarcalismo tradicional. De quem ri afinal nosso narrador? Ri de todos nós e de nossa incapacidade em percebermos como são frágeis os recursos da memória para constituir-se como uma verdade definitiva. Como nos mostra o narrador, a vida é imprevisível e vulneráveis são os fios da memória, pois tudo muda. O seu sorriso irônico é, também, um sorriso lançado à hipocrisia social e às negociações “políticas” do convívio doméstico, nem sempre avessas ao discurso paternalista, mas conivente com suas formas de controle. Entre elas: o controle da vida inconsciente onde se encontra lacrada a paixão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- D’Incao, Maria Ângela.
 “Mulher e Família Burguesa”. In: História das Mulheres no Brasil. Rio de Janeiro: Contexto, 1997.
- D’Onofrio, Salvatore.
 Teoria do Texto Prolegômenos e Teoria Narrativa. São Paulo: Ática, 1995.
- Gledson, John.
 “A Dissenting Interpretation of Dom Casmurro”. In: The Deceptive Realism of Machado de Assis. Liverpool: Francis Cairns, 1984.
 --- “Os Contos de Machado de Assis: O Manchete e o Violoncelo”. In: Contos/Uma Antologia Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
 --- “O Espelho irônico de Machado”. In: Cult Revista Brasileira de Literatura. Ano II # 24. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- Helena, Lúcia.
 “A Personagem Feminina na Ficção brasileira nos anos 70 e 80: Problemas teóricos e históricos”. In: Luso-Brazilian Review vol 26# 2, winter, 1989.
- Jehenson, Y. Myriam.
 “Latin-American woman / women in Latin America”. In: Latin-America Women Writers: Class, Race and Gender. New York: SUNY Press, 1995.
- Jelin, Elizabeth.
 “Família y Género: notas para el debate”. In: Estudos Feministas Vol III Rio de Janeiro: FCS/UFRI/PCS/UERJ, 1995.
- Lisboa, Maria Manuela.
 The Feminism of Machado de Assis: rereading the heart of the companion. Lampeter: Edwin Mellen Press, 1997.
- Schwarz, Roberto.
 “A Poesia Envenenada de Dom Casmurro”. In: Duas Meninas São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Stein, Ingrid.
 Figuras Femininas em Machado de Assis. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- Tenderman, Richard.
 Present Past Modernity and The Memory Crisis. Ithaca/London: Cornell University Press, 1993.
- Xavier, Therezinha Mucci.
 A Personagem Feminina no Romance de Machado de Assis Rio de Janeiro: Prensca, 1996.