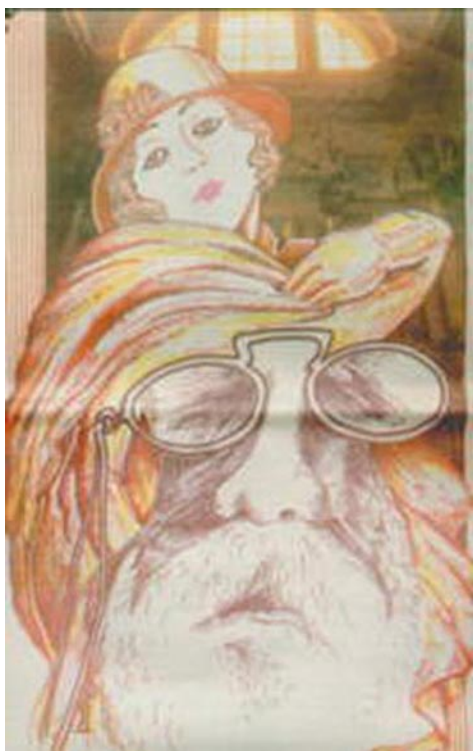


**TRES MUJERES MACHADIANAS:
SOFÍA, VIRGILIA Y CAPITU.
LECTURAS Y RELECTURAS**



Título del trabajo de investigación: Tres mujeres machadianas:
Virgilia, Sofia y Capitu. Lecturas y Relecturas.

Autora: Virginia Cinto Martínez Curtis

Profesora: Dra. Elena Losada

Asignatura: Representaciones de las mujeres en la literatura de los s. XIX y XX

Programa de Doctorado: Estudios de lenguas y literaturas comparadas en el ámbito románico

Universidad de Barcelona

Fecha: Septiembre de 2005

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN (1)

2. MACHADO DE ASSIS (6)

- a. MACHADO DE ASSIS Y SU TIEMPO (6)
- b. LAS MUJERES DEL SEGUNDO REINADO (12)
 - Introducción histórica (12)
 - Primer Reinado (12)
 - Segundo Reinado (12)
 - La influencia de Europa (14)
 - Rio de Janeiro (15)
 - La sociedad del s. XIX (16)
 - La época colonial (18)
 - Los señores: *pater familias* (22)
 - La señora de la casa. Obligaciones de la mujer: la casa y la familia (24)
 - La mujer y el matrimonio (26)
 - La mujer: aislamiento y ociosidad (31)
 - La mujer: entretenimientos (33)
 - La mujer: salud e higiene (34)
 - La mujer y la religión (35)
 - La mujer y la educación (37)
 - La mujer y el trabajo (38)
 - La mujer y la legislación (38)
 - Las casas (40)
 - Modas de mujer (43)
 - Vida social. Celebraciones (48)
 - Rua do Ouvidor (50)
 - Machado de Assis y el teatro (53)
 - Medios de transporte: tipos de carruajes (56)

3. VIRGILIA

- a. VIRGILIA EN *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS* (1881) (58)
 - Virgilia (58)
- b. VIRGÍLIA Y LA CRÍTICA LITERARIA DE LA ÉPOCA (80)
 - Capistrano de Abreu (81)
 - Urbano Duarte (82)
 - Abdiel (83)

- c. VIRGÍLIA EN EL SIGLO XXI: RELECTURAS Y REESCRITURAS (84)
 - Virgília en *Um Galho Ilustre dos Cubas* (84)
 - Virgília em *Braz, Quincas & Cia.* (91)
- d. VIRGÍLIA EN EL CINE (93)
 - Virgília en la película *Memórias Póstumas* (93)

4. SOFIA

- a. SOFÍA EN *QUINCAS BORBA* (1891) (100)
 - Sofia (100)
 - Otros personajes femeninos (115)
- b. SOFÍA Y LA CRÍTICA LITERARIA DE LA ÉPOCA (119)
 - José Veríssimo (120)
 - Araripe Júnior (121)
 - Magalhães de Azeredo (122)
- c. SOFÍA EN EL CINE (123)
 - Sofia en la película *Quincas Borba* (123)

5. CAPITU

- a. CAPITU EN *DOM CASMURRO* (1899) (129)
 - Capitu (132)
 - Otros personajes femeninos (153)
- b. CAPITU Y LA CRÍTICA LITERARIA DE LA ÉPOCA (161)
 - José Veríssimo (161)
 - J. dos Santos (164)
- c. CAPITU EN EL SIGLO XXI: RELECTURAS Y REESCRITURAS (165)
 - Capitu en *Madame* (166)
 - Capitu en *Amor de Capitu* (175)
 - Capitu en *Capitu-Memórias Póstumas* (179)
- d. CAPITU EN EL CINE (190)
 - Capitu en la película *DOM* (190)

6. CONCLUSIONES (204)

7. BIBLIOGRAFÍA (208)

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es el resultado de la investigación llevada a cabo para la asignatura “Representaciones de mujeres en la literatura de los siglos XIX y XX”, tutorizada por la profesora Dra. Elena Losada. Pertenece al programa de doctorado “Estudios de lenguas y literaturas comparadas en el ámbito románico” del Departamento de Filología Románica de la Universidad de Barcelona.

La investigación es el resultado de un gran reto: adentrarme dentro de la intrincada red de artículos, reseñas, ensayos y opiniones dispares que sólo un escritor de la talla de Machado de Assis suscita. Desafortunadamente, Machado de Assis no es todo lo conocido que debería fuera de las fronteras de su país, Brasil, en donde es considerado “el maestro” y donde algunos de sus personajes literarios se han convertido en verdaderos mitos del imaginario colectivo de los brasileños, como es el caso de Capitu, con sus ojos de resaca y de “cigana oblíqua e dissimulada”.

El realismo psicológico de Machado de Assis germinó en un amplio repertorio de nuevas posibilidades en la representación y en la caracterización de los personajes de ficción. Permitted que dichos personajes pasaran a manifestar sus actitudes, sus sentimientos, sus contradicciones, mediante gestos, miradas, movimientos y silencios, cuando no disponían de la voz del narrador. Machado de Assis decía que le gustaba contar lo mínimo y lo escondido, con la curiosidad estrecha y aguda de quien descubre lo encubierto.

La lectura de *Dom Casmurro* despertó en mí un gran interés sobre la ambigüedad que recorre la novela y nunca he llegado a poder contestar la gran pregunta: ¿Capitu engañó a Bento con Escobar? Lo interesante de esta novela es que nadie tiene la respuesta cierta, y tampoco era esa la cuestión que Machado de Assis estaba planteando. Machado quería demostrar que hay varias lecturas para una misma situación y que hay que saber escuchar a todas las voces que forman parte de cualquier conflicto. Machado sólo le dio voz a Bento (ya que en una sociedad patriarcal sólo tienen voz los hombres), pero escritores del s. XX y XXI, representantes de la sociedad postmoderna, aunque a su vez, admiradores de Machado, han querido darle voz a Capitu y dejarla hablar.

Cuando leí la novela *Dom Casmurro* por primera vez, supe que quería estudiar más a fondo la obra de Machado de Assis. En los cursos de doctorado realicé la asignatura “(Auto)representaciones del género en la literatura de los siglos XIX y XX” y escribí un trabajo sobre Capitu. Me di cuenta de la profundidad del personaje y de la presencia que todavía tiene hoy en día en el imaginario colectivo brasileño. Resolví viajar y vivir en Brasil

de modo que el acceso a la bibliografía me resultara más fácil. Una vez en Brasil, me di cuenta de la universalidad de la literatura de Machado de Assis y de que Capitu era un personaje creado y recreado por muchos artistas brasileños del siglo XX y del recién comenzado siglo XXI. Por lo tanto, Capitu sigue viva en la poesía, en el teatro, en el cine, en películas y en varias novelas que se habían permitido expresar lo que Machado, voluntariamente, había silenciado. Al ahondar en la investigación, comprobé que no sólo Capitu había sido desenterrada, sino que también Virgília y Sofia, las figuras femeninas más relevantes (junto con Capitu) de la llamada fase “realista”, que aparecen en las novelas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* y de *Quincas Borba*, correspondientemente. De modo que me decidí a estudiarlas, también, porque cada una representa un tipo de mujer muy diferente cuyos objetivos son muy parecidos, debido a que las tres pertenecen a un mismo nivel social, a una misma ciudad, Rio de Janeiro, y viven, aproximadamente, en el mismo período histórico, el Segundo Reinado (1840-1889), en un país que todavía no había sabido deshacerse de la mentalidad opresiva de una sociedad patriarcal y esclavista.

El objetivo de este trabajo, por lo tanto, es trazar un perfil detallado de cada uno de estos tres personajes femeninos: Virgília, Sofia y Capitu, siguiendo el orden cronológico de su aparición en las respectivas novelas de Machado de Assis, y demostrar cómo Machado pretende denunciar la hipocresía de las costumbres burguesas a través de temáticas novelescas, siempre presentes en las novelas realistas, como el adulterio o los triángulos amorosos. A su vez, exponer cuál fue la recepción que tuvieron los críticos literarios contemporáneos de cada una de las obras, y en particular, de cada una de las figuras femeninas. A continuación, dejando atrás el siglo XIX, me centro en el análisis de las relecturas y reescrituras que se han hecho sobre ellas en la literatura y en el cine de los siglos XX y principios del XXI.

Para ello, he dividido este trabajo en cinco partes fundamentales. La primera parte se divide en dos bloques: en primer lugar, presento la biografía del autor, Machado de Assis, que pasa de ser un niño pobre a fundar la Academia Brasileña de Letras; en segundo lugar, expongo las circunstancias de vida concretas de las mujeres burguesas que vivían en Rio de Janeiro durante el Segundo Reinado, en la segunda mitad del siglo XIX, resaltando el patriarcalismo predominante, la moral existente, la religiosidad imperante, además de las referencias a los usos, a las modas, a los lugares de encuentro, a las actitudes de un grupo social concreto, el burgués, que es el que retrata Machado de Assis en sus novelas, sin olvidar a los personajes allegados a esta clase social: los agregados, los criados y los esclavos. La segunda parte está dedicada exclusivamente a Virgília: Virgília en la novela *Memórias*

Póstumas de Brás Cubas (1881); Virgília en la crítica literaria del momento (contemporánea a Machado); Virgília en el siglo XX y XXI, (en sus relecturas y reescrituras); y, finalmente, Virgília en el cine. La tercera parte está dedicada a Sofía, protagonista femenina de *Quincas Borba* (1891). En ella, reproduzco el mismo esquema analítico que fue realizado con Virgília. Y lo mismo ocurrirá en la cuarta parte con el personaje femenino machadiano más polémico: Capitu, protagonista femenina por excelencia de la novela *Dom Casmurro* (1899). Por último, la quinta parte corresponde a una conclusión en la que expondré los puntos en común y las divergencias de estas singulares y seductoras figuras femeninas, tanto en las tres novelas como en sus nuevas identidades adquiridas en la era de la postmodernidad.

Son muchas las obras que han permitido que me formara una visión aproximada de la vida de la sociedad durante el Segundo Reinado en Brasil, especialmente en lo que respecta a la recluida vida de la mujer. Gracias a la obra maestra de Gilberto Freyre *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* conocí la estructuración de una sociedad patriarcal que se enriquecía gracias al régimen de explotación esclavista. Freyre retrata la vida en las casas grandes, donde la familia blanca se refugiaba y explotaba a los criados mulatos, indios y a los esclavos negros que vivían en las senzalas. Son de especial interés los capítulos cuarto y quinto porque abordan la decisiva influencia del esclavo negro en la vida sexual de las familias blancas, influjo que no se restringe sólo a la época colonial sino que perdura en la sociedad patriarcal y esclavista del s. XIX. El canónigo J. L. Roquette, con su *Código do bom-tom ou regras de civilidade e de bem viver no século XIX*, detalla el estricto mundo del comportamiento esperado en una sociedad burguesa, lleno de censuras, limitaciones y falsas apariencias. A modo de contraste, Tânia Quintaniero, expone el punto de vista que los extranjeros viajeros se formaban de las mujeres brasileñas del s. XIX cuando llegaban al país, retratos interesantísimos relatados en su obra *Retratos de mulher. O cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viageiros do século XIX*. Y para entender la ardua lucha que debieron llevar a cabo las mujeres brasileñas de la segunda mitad del s. XIX para conseguir su derecho al voto y a la educación me dejé guiar por E. June Hahner, en su libro *Emancipação do sexo feminino. A luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940*. Entre el plano social y el plano literario se encuentra una obra muy sugestiva e ilustrativa sobre la relación entre Machado de Assis y su ciudad natal, Rio de Janeiro: *O viajante imóvel. Machado de Assis e o Rio de Janeiro de seu tempo*. Ya en el plano literario, hay dos obras fundamentales que abarcan el universo de las figuras femeninas de Machado de Assis en sus novelas. En primer lugar, Ingrid Stein, en *Figuras femininas em Machado de Assis* (1985) profundiza por primera vez sobre todas las figuras femeninas de las novelas del

autor. Con la intención de mostrar la realidad social de la mujer de Rio de Janeiro del Segundo Reinado, refiere cómo Machado de Assis reflexionó sobre la realidad femenina en su obra y cristaliza la visión que el autor tenía sobre la mujer. La segunda obra que abarca la cuestión de las figuras femeninas machadianas, es de Therezinha Mucci Xavier, en *A personagem feminina no romance de Machado de Assis*, en la que muestra la postura social y religiosa de los personajes femeninos de las novelas de Machado, además de señalar su reclusión y el comportamiento que tenían para con los hombres. Para entender mejor la tipología de mujeres que Machado estaba intentando evocar a través de sus creaciones, recurrí a la lectura de Sandra Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Y para desentrañar muchos de los símbolos e intertextualidades que Machado de Assis esconde en la composición de las tres novelas que forman el corpus de esta investigación, leí con mucha atención el imprescindible trabajo de interpretación de Gilberto Pinheiro Passos que me ayudó a desvelar la complejidad de Sofia y Capitu, personajes con reminiscencias de otras figuras femeninas de novelas francesas anteriores. Las dos obras son: *O Napoleão de Botafogo. Presença francesa em “Quincas Borba”* y *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em “Dom Casmurro”*. Por último, me gustaría destacar la reveladora lectura de *O Otelo brasileiro de Machado de Assis. Estudo de Dom Casmurro*, de Helen Caldwell que me confirmó que la ambigüedad de Machado de Assis alcanza su punto álgido cuando la escritora es capaz de demostrar con todo lujo de argumentos que Capitu no traiciona a Bento sino que todo es fruto del carácter celoso y obsesivo de Bento, un Otelo brasileño, al contrario de la creencia generalizada de la crítica que considera a Capitu culpable de adulterio.

El análisis de los personajes femeninos ha sido hecho a partir de la óptica de la sociología del texto literario. Este método propone que, para comprender la significación de una obra literaria, es necesario que se analicen los vínculos con la cultura en la que se inscribe. Machado de Assis escribe su obra en un medio predeterminado: la sociedad burguesa de clase media y alta de la capital del Imperio, Rio de Janeiro, durante el Segundo Reinado, es decir, la segunda mitad del s. XIX. Hay un sistema literario que le define y le limita, el realismo, que trazará el horizonte de sus rupturas e innovaciones conduciéndole al personalísimo realismo psicológico. La sociedad burguesa en la que Machado vive inmerso es una colectividad que realiza actividades conjuntas, que tiene los mismos conocimientos comunes y las mismas valoraciones del mundo, tanto éticas como estéticas. Machado no puede ser entendido fuera de la clase social a la que pertenece, porque su carácter social de autor se reflejará en los instrumentos de producción literaria, tales como el lenguaje, las

temáticas, las convenciones sociales que destaca, etcétera. En su obra, Machado de Assis plasmará sus propios valores, aunque en su caso concreto nunca se posiciona en una actitud fija y determinada, siempre visando la multiplicidad de perspectivas. Esta óptica me ha permitido analizar a Virgília, Sofia y a Capitu, demostrando que el elemento social se convierte en uno de los mecanismos que interfieren en los fundamentos de la composición de sus novelas, al tiempo que otros elementos como los psicológicos y lingüísticos, hacen que el elemento *externo* (lo social) se convierta en un elemento *interno* (de la novela), de manera que el análisis sociológico pase a ser sencillamente una crítica integral que conduce a una interpretación coherente de la obra literaria.

Pero Virgília, Sofia y Capitu no sólo son analizadas como personajes de ficción del s. XIX sino que las veremos y analizaremos transformadas en la pluma de escritores actuales que han querido que estos personajes tan redondos no pasen al olvido. Para ello, las han vuelto a vestir, les han modernizado el lenguaje, las han cambiado de contexto histórico y de ciudad, y aunque en la gran mayoría de casos las tres mantienen su esencia, el lector se encuentra delante de unas recreaciones muy interesantes que no le quitan el sabor mágico que inicialmente conocieron al ser presentadas por la pluma de Machado de Assis.

2. a. MACHADO DE ASSIS Y SU TIEMPO¹



Cuando Machado de Assis nació, en 1839, Brasil atravesaba una transición política. Diecisiete años atrás, en 1822, Don Pedro I había proclamado la Independencia de Brasil pero todavía el país vivía bajo la misma atmósfera de la época colonial, no había habido evolución ni en lo referente a las costumbres, ni en la vida intelectual. En 1840 sería promulgada la mayoría de edad del nuevo emperador, Don Pedro II.

La madre del niño Joaquim, Maria Leopoldina Machado da Câmara, emigró de las Azores a Brasil junto a sus padres para entrar a trabajar de costurera en una gran casa de campo (chácara) gobernada por la matriarca Dona Maria José de Mendonça e Barros, futura madrina y protectora de Machado. La chácara tenía muchos esclavos y “agregados” (personas que vivían en la casa a expensas de la familia), de entre los cuales estaba el padre de Joaquim, Francisco, negro libre que trabajaba como pintor de paredes. Este contexto y la casa de campo de la infancia del niño Joaquim estarán siempre presentes en sus obras.

Joaquim Maria nace en 1839 y dos años más tarde nace su hermana Maria, que moriría de sarampión con tan sólo cuatro años. Su muerte le impresiona mucho. Pero cuando cumple 10 años muere su madre de tisis. Durante mucho tiempo sufriría en silencio y escribiría sus primeras poesías descorazonadoras, llegando en alguna de ellas a pedir la muerte para así poder reunirse con ella.

Sabemos poco de la vida del joven Joaquim entre sus 10 y sus 15 años. Parece que dejó la escuela de primeras letras cuando apenas sabía leer y escribir. Aún así fue un chico autodidacta que supo instruirse a sí mismo.

Con 12 años muere su padre y Joaquim se queda a cargo de su madrastra, Maria Inês, la segunda mujer de su padre.

¹ Para realizar la biografía de Machado de Assis, me he basado, principalmente, en las siguientes obras: Raimundo Magalhães Júnior, *Vida e obra de Machado de Assis* (Vol. I-II-III-IV); *Machado de Assis. Obra Completa em três volumes*, de la Editorial Nova Aguilar; Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de la editora Ática; Jorge Edwards, *Machado de Assis. Vidas literarias*, Ediciones Omega; y Joaquin M. Machado de Assis, *Quincas Borba* (Prólogo y notas de Roberto Schwarz), Editorial Biblioteca Ayacucho.

Su primer acercamiento literario fue poético. Con 15 años publicará su primer poema. Con 16, publicará en el periódico dirigido por Paula Brito (*Marmota Fulminense*), un editor y tipógrafo que empleó y ayudó mucho a Machado en sus inicios literarios. En la tertulia que organizaba Paula Brito en su tipografía, se reunían grandes nombres de la literatura brasileña del momento. Eso le permitió al joven Machado codearse con las personalidades más ilustres de la literatura brasileña y portuguesa. Y fue aceptado entre ellos rápidamente. Poco después, Machado conseguía el puesto de revisor del periódico *Correio Mercantil*.

Antes de cumplir los 16 años, el joven Machado ya había publicado más de dos docenas de poemas. En 1856 es cuando ya empieza a publicar prosa. En aquella época, Machado era un romántico (bajo el estímulo del romanticismo de Álvares de Azevedo), lleno de preocupaciones de orden moral, aunque también era progresista.

En 1858 llegaría a Brasil el poeta satírico portugués Faustino Xavier de Novais, hijo de un joyero de Porto. Machado y Faustino Xavier se harían grandes amigos y esta amistad tendría profundas consecuencias en la vida de Machado porque éste terminaría casándose, años más tarde, con Carolina, la hermana de Faustino Xavier, que llegó a Brasil con la intención de cuidar de su hermano enfermo. Poco a poco, Machado va aprendiendo la lengua francesa. Con el tiempo, empieza a traducir algunos poemas y textos del francés al portugués. Conocerá al editor B. L. Garnier, antecesor del *Jornal das Famílias* (Periódico de las Familias) en el que durante muchos años publicaría Machado. En estas tertulias y encuentros de sabor francés va Machado formando una mentalidad liberal y aprovecha para darse a conocer y recitar sus versos más frescos.

En 1859, comienza a colaborar en la revista dominical *O Espelho* (El Espejo) como poeta, cronista y crítico teatral. Comenta más de cuarenta piezas teatrales. En 1860 se convertirá en periodista de la mano de Quintino Bocaiúva, autor teatral, traductor de libretos de óperas y amigo, que ingresa en la redacción del *Diário do Rio de Janeiro*, órgano liberal, de la oposición. Comienza trabajando en la sección “*Revista Dramática*” en el que hace críticas sobre obras de teatro. Meses más tarde, con veintiún años, es desplazado por la dirección a una actividad completamente nueva para él: cronista parlamentario. Debe asistir a las reuniones del Senado del Imperio y gracias a esas comparecencias conoce a grandes figuras nacionales de su tiempo. Grandes políticos y personalidades que después aparecerán en su novelas bajo el disfraz de algún personaje. Machado tiene así la oportunidad de observar bien sus comportamientos, de anotar sus palabras, fijar sus actitudes.

Aunque algunas biografías dicen lo contrario, desde bien joven, Machado es una persona muy sociable. Le gusta pertenecer a los gremios y a las sociedades literarias de la

época, como el Clube Literário Fulminense, asiste a las fiestas y bailes a los que es invitado. Recita sus poemas y lee sus traducciones a quien le quiera escuchar en las recepciones o audiciones.

Machado de Assis es un hombre elegante, de sonrisa fina, con vena humorística, con un estilo muy vivo y personal y de gran originalidad de pensamiento. En 1862, Machado pasa a ser uno de los censores del Conservatorio Dramático Brasileño, órgano de carácter semisocial integrado por figuras de los medios literarios, políticos y sociales. El contacto con tantas obras de teatro hace que las primeras obras que Machado publica sean piezas teatrales. Como censor, Machado es un defensor de la moral oficial y del buen lenguaje.

En 1862 se abre un nuevo camino para él: el de crítico literario. Empieza a escribir en la sección “Comentários da semana” (Comentarios de la semana) en el *Diário do Rio de Janeiro*. También por aquel entonces empieza a colaborar con la redacción de la *Semana Ilustrada* donde escribirá durante quince años. Mientras tanto continúa publicando versos para el *Jornal das Famílias* (Periódico de las familias), editado por Garnier. Este periódico va dedicado a las familias pero especialmente a las mujeres, a las señoras, porque publica escritos originales por el género y además publica novedades de moda, de música, de dibujos y pinturas, de bordados y de esos entretenimientos que llenan las horas vacías del reino de las señoras de la casa. Estas publicaciones contienen artículos moralmente correctos que educan, moralizan y entretienen dignamente a la mujer burguesa. Es en este periódico en el que Machado comienza a publicar sus cuentos para intentar atraer a un público regular y constante que pague la cuota mensual que ayudará a sustentar el periódico.

A los 25 años, el ya adulto Machado es muy intransigente en su moralismo oficial, aunque es adversario de la intolerancia religiosa. Es un abolicionista exacerbado y se declara liberal monárquico, aunque esté a favor de la separación de la religión y del Estado. También es encarecidamente antimperialista. Pero Machado está haciendo una escalada brillante. Poco a poco su situación se va volviendo más acomodada y ya puede dedicar parte de su tiempo no sólo a trabajar, leer y conversar, sino a jugar al ajedrez y a escuchar música, dos de sus pasatiempos favoritos.

En 1867, llega a Rio de Janeiro su futura esposa, Carolina de Novais, hermana de Faustino Xavier Novaes. Éste sufre de ataques de locura y su hermana ha venido a cuidarle. Machado se enamora de Carolina por sus buenas maneras y su conversación inteligente. Se hacen novios y planean su matrimonio a pesar de la oposición de la familia de Carolina a que se case con un mulato, escritor de baja renta. Carolina es cinco años mayor que Machado. En aquella época es extraño que una mujer se case a partir de los treinta años, y es extraño

también que un hombre se case con una mujer mayor que él. Pero será una unión feliz, sellada en matrimonio el 12 de noviembre de 1869. Unión a la que únicamente faltará tener hijos, hecho del que se resentirá siempre Machado en sus obras a través de la voz de personajes como Brás Cubas o del Conselheiro Aires. Carolina, con su cultura, le introduce en el mundo de los clásicos portugueses y en el de los ingleses, que ejercerán una especial influencia especialmente en la segunda fase de las obras del autor.

En 1873, Machado es nombrado primer oficial de la Secretaría de Agricultura. Publica un nuevo libro de cuentos titulado *Histórias da Meia-Noite* (Historias de Medianoche).

En 1874 publica su segunda novela, todavía de filiación romántica, *A mão e a luva*. Ya en 1876 será promovido a jefe de sección dentro de la Secretaría de Agricultura y publicará su tercera novela, *Helena*. Sin duda, se está convirtiendo en un escritor de renombre. En las reuniones íntimas de la sociedad se disputan su presencia.

Pero Machado tiene graves problemas de salud: por un lado sufre ataques epilépticos, ataques que con los años se van agudizando; sufre frecuentes infecciones intestinales; empieza a tartamudear; y por último, se le desencadenará una enfermedad en los ojos que le acercará a la ceguera.

A los 39 años, y debido a su débil salud, pide tres meses de licencia y la pareja se va a reposar a Nueva Friburgo. La salida de su ciudad natal, el contacto con la naturaleza, las merecidas vacaciones después de una vida de intenso y excesivo trabajo le provocan un impacto que afectará a su creación literaria más próxima, transformando su visión de la realidad, su perspectiva. La transformación es evidente ya en su siguiente novela, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que empieza a publicarse en 1880, por capítulos, en la *Revista Brasileira*. La crítica decide establecer dos fases en su producción literaria: la fase romántica de las novelas femeninas, y la fase realista, que corresponde con la madurez del autor, y que comienza con la obra de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Esta novela muestra especialmente sus nuevas influencias literarias, ya lejos del romanticismo y también un requiebro en la manera tradicional de contar las historias. En esta obra, un muerto decide contar sus memorias para demostrar la futilidad de su existencia. Lo interesante de la obra, sin duda, no es el argumento, sino la forma en cómo cuenta las aventuras, lleno de ironía y sutileza, con incisivos alucinógenos, llamadas directas al lector, y con una visión realista del mundo, en concreto del mundo burgués, perfectamente dibujado y concretamente diseccionado cuando analiza el alma de sus personajes.

La consagración de Machado llega tras la aceptación del público de la última obra y de la publicación de ésta como libro. En 1880 es nombrado oficial del gabinete del ministro Buarque de Macedo, en la secretaría de Agricultura. En 1883 se muda con Carolina a su casa definitiva, un chalet en la calle Cosme Velho, número 18. En 1886, es nombrado por el Emperador Vocal del Conservatorio Dramático. Y en 1888, año en que entra en vigor la Ley Aurea que abolirá la esclavitud en todo el Imperio, recibe la consagración oficial, es elevado a oficial de la Orden de la Rosa, por los servicios prestados a las letras. La culminación de dicha consagración la alcanza cuando es nombrado Director de la Dirección de Comercio (culminación de su carrera burocrática), en la Secretaría de Agricultura, en 1889. Este mismo año, el 15 de noviembre, se proclama la República. El emperador Don Pedro II es depuesto por tropas militares y todas las provincias se constituyen en Estados. La Familia Real es expulsada del país. Con la expulsión termina el Segundo Reinado, etapa que servirá de marco de la gran mayoría de las obras de Machado y de la cual fue el mejor de los cronistas.

En 1891 lanza en formato libro la novela *Quincas Borba*. Es una continuación de la novela anterior porque ya en *Memórias Póstumas de Brás Cubas* aparece como personaje secundario el protagonista Quincas Borba. Aún así, ambas novelas nada tienen que ver en cuanto al argumento. En *Quincas Borba* Machado analiza su segundo tema preferido después del adulterio, la locura, que tan de cerca ha conocido de la mano de su cuñado Fernando Xavier de Novaes. Dicha novela será considerada todavía de mayor calidad que la anterior en cuanto a la cohesión, el clima dramático y la parodia.

Y a pesar de las enfermedades, Machado continúa escribiendo consoladoramente: cuentos, novelas y algunas poesías. En 1896, junto con la redacción de la nueva *Revista Brasileira*, dirigida entonces por José Veríssimo, surge la idea de la formación de una Academia de Letras y un año después, en 1897, Machado está pronunciando el discurso inaugural para el cargo de presidente, cargo que mantendrá hasta el final de su vida.

En 1899 publica también su gran obra maestra, *Dom Casmurro*. Es una bonita historia de amor contada con mucha ironía y con cierto recelo. Machado alcanza la cumbre de su habilidad de observador y analista y deja aflorar su profundo humorismo. De nuevo aborda el tema del adulterio, esta vez para demostrar con maestría la ambigüedad de los puntos de vista. En 1899, el mismo año en el que publica *Dom Casmurro*, publica también otro libro de cuentos, *Páginas Recolhidas* (Páginas Recogidas) y en 1901 sus *Poesías Completas*.

En 1904 publica una nueva novela, *Esau e Jacó* pero ya no encontramos en esta obra el mismo sabor que en las obras anteriores. Ya encontramos la mirada de un Machado un tanto indiferente ante la vida. Y es que en este mismo año de 1904 fallece su gran compañera

Carolina que venía sufriendo de un tumor en el intestino, tumor que la lleva a la muerte en enero de 1904. Machado dependía de ella para todo. Tras su fallecimiento, se debilita física y anímicamente. Sufre cada vez más ataques y cubre su desesperación con el manto del trabajo en el Ministerio, con las ocupaciones de la Academia y con sus amigos.

Pero parece resucitar brevemente gracias al poder seductor de la literatura. En 1905 reúne algunos cuentos y los publica en el libro *Reliquias de Casa Velha* (Reliquias de Casa Vieja). En 1907 comienza su última novela, *Memorial de Aires*, el libro más autobiográfico, lleno de añoranzas por el tiempo pasado. En julio de 1908 es publicada la novela pero él ya se encuentra muy enfermo: extrema debilidad, le acecha la ceguera y los ataques epilépticos le provocan una úlcera cancerígena en la boca que no le permiten ingerir alimentos sólidos. En consecuencia, deja de trabajar en el Ministerio y se queda en casa. Recibe muchas visitas pero él ya sabe que está llegando el fin. No acepta recibir los santos sacramentos católicos porque nunca ha sido religioso. Muere la madrugada del día 29 de septiembre de 1908, rodeado de sus amigos más cercanos.

El entierro fue multitudinario y fue presenciado por las mayores personalidades del país. Con su marcha, se iba el hasta hoy considerado el mejor escritor de la literatura brasileña.

2. b. LAS MUJERES DEL SEGUNDO REINADO

Introducción histórica

La llegada de la Familia Real a Rio de Janeiro, acompañada de la aristocracia, provocó un gran cambio en la ciudad. En 1808 legaron a Brasil el príncipe regente, D. João VI, y la corte portuguesa, huyendo de Napoleón. Con ellos, llegaron ministros, religiosos, artistas, profesores, científicos, marineros, oficiales, cartógrafos, ingenieros, representantes diplomáticos, comerciantes y simples turistas. Y con toda esta nueva población de extranjeros cambiaron los hábitos de los ciudadanos y la fisonomía de la capital del Imperio, provocando un intenso y rápido crecimiento urbano. A partir de entonces pasaron a irradiarse, desde la corte carioca, hábitos desconocidos en la Colonia. La ciudad se modernizó, se dinamizó el comercio con las naciones amigas de la metrópoli y se intensificó la vida intelectual de la ciudad, especialmente con la creación de la Biblioteca Nacional. También aumentó el número de fiestas y celebraciones.

Primer Reinado

Don Pedro I, hijo de João VI y doña Carlota Joaquina, fue aclamado Emperador en 1822, una vez conseguida la independencia de Brasil. Su gobierno, conocido como Primer Reinado, no representó ninguna ruptura con el pasado. Mantuvo los privilegios de las élites agrarias y dio continuidad al régimen esclavista. Ese gobierno fue adquiriendo carácter centralista y despótico, hecho que desagradó enormemente a los intereses provinciales. Don Pedro I decidió abdicar del trono en favor de su hijo, en 1831, pero éste no subió al trono hasta alcanzar la mayoría de edad.

Segundo Reinado

El Segundo Reinado, que es el marco histórico sobre el trabajaré, corresponde al período de 39 años que duró el reinado de Don Pedro II. Comenzó en 1840, cuando Don Pedro II fue declarado mayor de edad (con 15 años) y ya pudo ejercer como Emperador. Don Pedro II se casó en 1843 con la princesa napolitana Teresa Cristina María de Borbón, hija de Francisco I, Rey de las dos Sicilias. Con ella tuvo cuatro hijos de los que sólo sobrevivieron dos mujeres: Isabel y Leopoldina. Don Pedro II era un rey muy culto, protector de artistas y escritores y que mantuvo correspondencia con científicos de varias partes del mundo. Viajó al exterior y siempre trataba de traer innovaciones tecnológicas al país. Con la proclamación de la República, en 1889, tuvo que dejar el país con su familia y regresar a Portugal. Murió en 1891 en París. Durante todo el reinado de Pedro II el país fue redefiniéndose: se reordenó el

escenario político en bases bipartidistas, se introdujeron prácticas parlamentarias inspiradas en el modelo británico, se reorganizó la expansión de la caficultura y se normalizó el comercio exterior, principalmente con el Reino Unido. El Partido Liberal subió al poder junto con Don Pedro II. Tras unas elecciones corruptas en 1840, se mantuvo en el poder, pero dicho gabinete fue destituido por el Emperador que se lo entregó a los conservadores. A partir de mediados del s. XIX el país entró en una normalización política gracias a la adopción del sistema parlamentarista, en el que se alternaban en el poder el partido Liberal y el partido Conservador. Pero las transformaciones socioeconómicas de la mitad del siglo XIX aceleraron el fin de la monarquía. Federalistas, abolicionistas y positivistas se aliaron a la solución republicana. También se unieron los hacendados porque debido a la abolición de la esclavitud, apoyada por la monarquía, se habían quedado sin esclavos para trabajar sus tierras. Los republicanos, que defendían el federalismo en oposición al unitarismo del Imperio y que pretendían el fin de la unión Estado-Iglesia y del Senado vitalicio, fueron formando partidos nacionales en provincias importantes como São Paulo, Minas Gerais o Rio Grande do Sul. El ejército, que tenía malas relaciones con el poder civil tras la Guerra del Paraguay (1865-1870) se organizó y se adhirió a la doctrina positivista, lo que les llevó también a luchar por la República. Finalmente, el Emperador perdió el apoyo del Ejército y de la Iglesia (por permitir la participación de los masones en las cofradías y hermandades católicas cuando la Iglesia lo había prohibido). En 1889, un golpe militar derrumbó el gobierno. Todo el gabinete fue aprehendido y aunque Don Pedro II nombró un nuevo ministro, el 15 de noviembre se declaró el fin de la monarquía y la proclamación de la República. La Familia Real embarcó para Portugal, en completo sigilo, dos días después.

La primera mitad de la vida de Machado de Assis, corresponde a la vida del Segundo Reinado (1840-1889). En la segunda parte de su vida conoció la República pero aún así continuó escribiendo sobre la época imperial. Tal como dice Luciano Trigo², la obra de Machado sirve como documento sociológico sobre la división de clases de la sociedad contemporánea en la que vivió. Dicha división se refleja en sus personajes: en la manera de vestir, en los barrios en los que viven, en el tipo de casas, en los transportes que usan, en sus actividades laborales (o mejor, en la ociosidad capitalista de aquellos que vivían de sus rentas). Así es como crea la atmósfera de su ciudad que sirve como escenario de todas sus novelas. Pero la vida de la Corte siempre fue para Machado objeto de ambición y de ironía. Él

² Luciano Trigo, *O viajante imóvel*. Obra que analiza los detalles de la ciudad en la que siempre vivió Machado de Assis, Rio de Janeiro.

recuerda todas las fiestas, bailes de salón (con modiñas, motes y glosas), saraos, conciertos, en donde había conversaciones en francés, se escuchaba buena música y se leía buena poesía:

Na primeira metade do Segundo Reinado, havia uma verdadeira febre de festas e bailes. Procurava-se imitar a todo custo o esplendor do Segundo Império francês. Multiplicavam-se em toda parte os clubes e sociedades de títulos curiosos, como Ulisséia, Lísia, Sílfide, Vestal. Em muitas famílias de posses, as reuniões eram semanais. Nas mansões e palacetes particulares, em São Cristovão, Andaraí, Glória, Catete, Laranjeiras, Botafogo, sobravam tapeçarias finas, *bibelots* franceses, reposteiros de damasco e veludo, baixelas de prata, porcelanas da China, louças inglesas. Os móveis, se não eram franceses o italianos, obedeciam aos estilos ingleses Chipoendale, Hepplewhite, Sheraton e Queen Anne.³

La influencia de Europa

A finales del s. XIX se vive dependiendo de los grandes centros industriales europeos. Brasil tiene los ojos puestos en Inglaterra y en Francia y les copia en todo. Todo es importado.⁴ En las casas los muebles son importados de Francia, al igual que los vestidos de las mujeres y las telas; en cambio, muchos de los trajes de los hombres son traídos de Inglaterra, especialmente. Todo para parecer más europeos:

Esse impulso coletivo para a imitação dos europeus, na vida privada, era o reflexo de uma nação que se fantasiava apressadamente de civilizada e moderna – mesmo que essa modernidade fosse muitas vezes inadequada às circunstâncias tropicais (...).

Como não tínhamos indústria, mandávamos trazer calçados da Inglaterra, casemiras da França e até mesmo palitós de Portugal. O mobiliário era quase todo trazido da França, da Inglaterra e da Itália: cadeiras douradas, mesas incrustadas a bronze, *bergères* forradas de seda adamascada.⁵

Pero Brasil no sólo importaba productos sino que también importaba movimientos literarios e ideologías políticas. Desde principios del siglo XIX los libros relacionados con el ideario de la Revolución Francesa afectaron directamente a los intelectuales brasileños e incluso muchos modificaron el espíritu y la mentalidad de su época contribuyendo al surgimiento del movimiento abolicionista en Brasil.

Este marcado interés alcanzó de lleno a Machado de Assis, que nunca llegó a viajar a Europa. Pero leyó mucho sobre ella en libros y periódicos y conoció a muchos franceses que

³ Luciano Trigo, *op. cit.*, pp. 30-31.

⁴ En la obra de Luciano Trigo, p. 104, aparece la lista de mercancías que la Corte importaba en 1850. La información fue extraída del libro *O Rio de Janeiro Imperial* de Adolfo Morales de los Ríos: “De Inglaterra importaban minerales, carbón, pólvora, herramientas, anclas, yeso, vajillas, porcelana, paños de lana y algodón, linos y tejidos de algodón, quesos, mantequilla, cerveza oscura y blanca, cordaje, vino y tablas para el suelo. De Francia traían muebles, tapicerías, espejos, cuadros de pinturas, cristales finos, porcelanas, paños de seda, artículos de lujo, joyas, perfumes, sombreros, encajes y bordados, cartas para jugar, libros, patatas, mantequilla, frutos secos, aceite, aguardiente, ginebra, *champagne*, vinos (Chateau Margot, Chateau Lafitte, Haut Brion, St. Julien e Sautern, principalmente) y agua de Vichy”.

⁵ Luciano Trigo, *op. cit.*, p. 61.

vivían en Rio de Janeiro y que le hablarían de los países europeos. Si tenemos en cuenta los libros que pueden encontrarse hoy día en la Academia Brasileña de Letras de la antigua biblioteca de Machado⁶, podemos constatar que principalmente había libros de escritores franceses, libros de ingleses, algunos traducidos (otros no), y algunos pocos españoles. No hay muchos libros de literatura portuguesa, tampoco, aunque pueda parecer extraño. También hay que tener en cuenta que era frecuentador de las bibliotecas (la Biblioteca Nacional, el Real Gabinete Portugués da Leitura...) y éstas estaban bien nutridas de la literatura procedente de la metrópolis. Por lo tanto queda constatado que su interés por algunos países, pensadores y escritores europeos era elevadísimo.

Rio de Janeiro

Durante el Segundo Reinado en la ciudad de Rio de Janeiro predominaban las calles estrechas y mal calzadas. Estaba llena de callejuelas sucias e insalubres. Le faltaban árboles. Las distancias eran enormes y los medios de transporte precarios. La ciudad vivía muy atrasada y era frecuentemente castigada por epidemias (viruela, fiebre amarilla, peste bubónica, tuberculosis, cólera...). Pero mantenía su estatus de Capital del Imperio e intentaba acercarse a la calidad de las capitales europeas. En 1874 empezarán a efectuarse los primeros proyectos de limpieza de la ciudad. A mediados del siglo XIX, Rio de Janeiro fue saneada. En 1860, gracias al proyecto del inglés Russell, se comenzaron a instalar los canales de agua y el alcantarillado, especialmente en la zona centro de la ciudad.

La sociedad del s. XIX

Se calcula que aproximadamente en la mitad del siglo XIX había en Rio de Janeiro entre doscientas y doscientas cincuenta mil personas. La sociedad estaba dividida en tres clases sociales: La clase alta, formada por la nobleza y los señores de la tierras; la clase baja, formada por los esclavos, los pequeños empleados y los obreros; y había también una clase intermedia, numerosa, que era el grupo de la gente sin tierras y sin posesiones: comerciantes, periodistas, literatos, políticos y los que realizaban actividades burocráticas. Esta clase intermedia podía conseguir elevarse a la clase social alta únicamente a través de la educación.

Todo el país vivía bajo una organización patriarcal. Y las familias vivían formadas por una doble estructura. El núcleo central era la familia blanca, normalmente de descendientes portugueses. El núcleo periférico lo formaban los esclavos y los agregados, además de negros

⁶ V. "A biblioteca de Machado de Assis" de Jean-Michel Massa, pp. 21-90; "Quarenta anos depois" de Jean-Michel Massa, pp. 91-98; y "Revendo a biblioteca de Machado de Assis" de Glória Vianna, pp. 99-274, en la obra *A biblioteca de Machado de Assis*, José Luis Jobim (org.).

y mestizos. La familia patriarcal se consideraba el pilar de la formación de la sociedad brasileña. La sociedad también estaba dividida entre la gente del campo y de la ciudad. Hemos de tener en cuenta que Brasil es un país de grandes dimensiones y su naturaleza exuberante y variada dificultaba enormemente las comunicaciones y los viajes, de manera que quien vivía en el campo muchas veces no llegaba a conocer nunca las grandes ciudades. No fue hasta la segunda mitad del s. XIX que la situación empezó a cambiar un poco. Hasta entonces los patriarcas habían vivido en el campo, a sus anchas, completamente libres para ejercer su voluntad y su mandato en todo su territorio (hacienda). Dentro de las enormes tierras que formaban la hacienda destacaba, por un lado la casa grande, donde vivían el núcleo central de la familia blanca y los agregados, y la senzala, donde vivían los esclavos, negros y mestizos, especialmente. Pero con el crecimiento de las ciudades, especialmente de la capital, Rio de Janeiro, los patriarcas tuvieron que empezar a dividir su plena autoridad en el campo con otras instituciones de control social, radicadas en la ciudad de Rio de Janeiro. El papel de la mujer en esta sociedad era secundario, siempre ocupando un plano inferior al hombre.

Y en este escenario se fue consolidando una nueva clase social: la burguesía. Brasil estaba en una época de transición, se intentaba reestructurar económicamente, y la burguesía se ligó al capital internacional y subió a la cima de la pirámide social que hasta el momento había sido dominada por la aristocracia rural. Tras la aplicación de la Ley Aurea que en 1888 abolió la esclavitud definitivamente en todo el país, desapareció el trabajo servil y apareció un nuevo modelo de sociedad, con nuevos valores, nuevas conductas, nuevas actividades económicas. Se estaba produciendo el cambio del modelo patriarcal al modelo burgués de la sociedad brasileña.

Desde el siglo XVIII, con la revolución industrial, los burgueses comenzaron a mudarse a los suburbios y construían allí la casa que recogería a su mujer y a sus hijos. La comodidad proporcionada por la riqueza separaba la vida familiar de las tiendas, los despachos y las fábricas. La burguesía estaba creando un ambiente que representaba sus conquistas y reinventaba las funciones de esposa y madre, de gran responsabilidad para que funcionara ese mundo. Se estaban construyendo las nuevas concepciones de domesticidad. Para comprenderlo hay que atender a dos características de la era victoriana de la Inglaterra del la segunda mitad del s. XIX. Por un lado, la obsesiva preocupación con la estabilidad social, cuestión que colocó al hogar y a la familia en el lugar de mayor visibilidad, y, por otro lado, aumentó la competencia, especialmente en el mercado de trabajo, que generó una progresiva redefinición de las funciones sociales de ambos sexos. Quedó definido que el hombre se ocuparía de la esfera pública, de la vida intelectual y del mundo de las actividades

remuneradas, mientras que la mujer se restringiría a la esfera doméstica y en ella sabría encontrar su completa realización.⁷

Los esclavos se compraban como si fueran productos y eran tratados como si fueran animales. Eran capturados en África y transportados en las bodegas de los navíos, sin aire, luz ni higiene. Una vez llegados a Brasil, entraban en el mercado y dependiendo de sus cualidades físicas eran comprados por los señores blancos de las haciendas para realizar unos u otros trabajos. Los más fuertes trabajarían en la tierra y otra gran parte de los esclavos atendería las necesidades domésticas de las casas, ayudando así a las señoras y señoritas blancas que se quedarían liberadas del cuidado de los hijos, de la limpieza de la casa, de la confección de ropas, de la producción de alimento, y en los centros urbanos, incluso de las compras. Durante la época esclavista, la señora era la administradora de la mano de obra servil de la casa y de la que se dedicaba a los servicios, como las vendedoras ambulantes y las lavanderas, fiscalizando también los productos que eran vendidos por éstos. Pero el tratamiento dado a los esclavos por los señores y señoras de la casa era, en muchas ocasiones, inhumano y a veces llegaba al sadismo. En consecuencia, muchos esclavos se convertían en alcohólicos y otros intentaban el suicidio. Los señores, para poder mantener la productividad sin perder esclavos les colocaban una máscara de hierro que les impedía beber alcohol y comer tierra (uno de los métodos para cometer suicidio).

La época colonial

Pero para entender el comportamiento de la sociedad burguesa del s. XIX, completamente dominada por los hombres, que a su vez, gobernaban también dentro de las casas representando la figura del *pater familias*, es imprescindible hacer una regresión rápida y repasar cuál era el *modus vivendi* de las familias brasileñas durante la época colonial.

La obra *Casa grande & senzalas* de Gilberto Freyre es muy esclarecedora sobre la influencia de los negros y esclavos en la vida y en el comportamiento sexual del brasileño (consecuencias que seguirán perviviendo en el imaginario colectivo de los señores burgueses del s. XIX). El libro explica cómo transcurría la vida en las casas grandes (donde vivían los señores, agregados y esclavos) y en las senzalas (donde vivían los demás esclavos) durante el período colonial. A continuación expongo un resumen de las ideas más importantes del libro

7 Tânia Quintaneiro, en su obra *Retratos de mulher. O cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viajeros do século XIX* registra las percepciones culturales y el análisis de los condicionantes de naturaleza ideológica y valorativa que marcaron los puntos de vista de extranjeros de origen inglés y norteamericano que vivieron o visitaron Brasil en el s. XIX y que analizaron aspectos de la sociedad brasileña.

8 Gilberto Freyre, *Casa grande & senzala*.

que ayudarán a entender aspectos de este período que tendrán una consecuencia directa en la sociedad burguesa del s. XIX.

Las casas grandes estaban siempre llenas de gente, de crías, de negritas, de jovencitas, de mucamas, y era de interés económico de los señores tener muchos hijos, cuantos más mejor, aunque tuvieran que ser de las esclavas. Puede parecer que la voluptuosidad de la mujer negra propiciara que el señor o el señorito se acercara a ella, pero lo cierto es que no fue la negra quien lo realizó sino la esclava africana, y cuando no, la india. Dentro de las casa grandes existía una prostitución doméstica enorme, y en consecuencia, una proliferación de enfermedades venéreas mayor que la de un burdel⁹. Pero en ese interés de los señores por tener muchos hijos era el resultado de un régimen esclavista de gente ociosa y poderosa:

Devia o Dr. Bernardino ter salientado que essa animalidade nos negros, essa falta de freio aos instintos, essa desbragada prostituição dentro de casa, animavam-na os senhores brancos. No interesse da procriação à grande, uns; para satisfazerem caprichos sensuais, outros. Não era o negro, portanto, o libertino: mas o escravo a serviço do interesse econômico e da ociosidade voluptuosa dos senhores. Não era a “raça inferior” a fonte de corrupção, mas o abuso de uma raça por outra. Abuso que implicava conformar-se a servil com os apetites da todo-poderosa. E esses apetites estimulados pelo ócio – pela “riqueza adquirida sem trabalho”, diz o referido Dr. Bernardino; pela “ociosidade” ou pela “preguiça”, diria Vilhena; por conseguinte, pela própria estrutura econômica do regime escravocrata.¹⁰

La prostitución de la mujer negra repercutía positivamente en la mujer blanca, puesto que ella podía mantener su virtud, su honor:

A virtude da senhora branca apóia-se em grande parte na prostituição da escrava negra. A mãe de família, a moça solteira, a mulher, não só em Minas, como no Brasil em geral, pareceu a Burton “excepcionalmente pura” (“*exceptionally pure*”). Que não se julgasse a mulher brasileira pelos costumes da Corte e das cidades, e sim pelos do interior. Nas províncias viviam as senhoras em um sistema de semireclusão oriental, é certo; mas dentro desse sistema, eram mulheres de uma pureza rara. [...] Mas somos forçados a concluir, antes de regozijarmos com os elogios de Burton à pureza das senhoras brasileiras do tempo da escravidão, que muita dessa castidade e dessa pureza manteve-se à custa da prostituição da escrava negra; à custa da tão caluniada mulata; à custa da promiscuidade e da lassidão estimulada nas senzalas pelos próprios senhores brancos.¹¹

El resultado fue que la unión irregular de hombres pudientes con negras y mulatas provocó la rápida dispersión de la riqueza en tiempos coloniales con prejuicio para la organización de la economía patriarcal y para el Estado capitalista aunque, en contrapartida, tuvo sus ventajas para el desarrollo de la sociedad brasileña en una línea democrática.

⁹ Gilberto Freyre, *op. cit.*, p. 401.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 402-403.

¹¹ *Ibidem*, pp. 538-539.

La vida sexual de los jóvenes señores o señoritos comenzaba muy temprano: primero comenzaban con prácticas sadistas y bestiales y sus primeras víctimas eran los *moleques* (niños pequeños) y los animales domésticos. Después llegaba el deseo por la carne de la negra o la mulata. “Daí fazer-se da negra ou da mulata a responsável pela antecipação de vida erótica e pelo desbragamento sexual do rapaz brasileiro”.¹² Pero las esclavas negras o mulatas se veían en la obligación de corresponder sexualmente a los hijos de los señores: “O que a negra da senzala fez foi facilitar a depravação com a sua docilidade de escrava; abrindo as pernas ao primeiro desejo do sinhô-moço. Desejo, não: ordem”.¹³ Ahora bien, los niños, a partir de los 10 años debían dejar de ser niños y comportarse como las personas mayores. Pasaban a ir bien vestidos, con pantalones largos, bien peinados, ropa negra, botas negras y andar grave.

Freyre atribuye también al clima la acción sobre la moral sexual de la sociedad brasileña. Dice que el aire espeso y el calor predisponen al amor y a la pereza pero que también ayuda la precoz voluptuosidad de la mujer esclava de trece o catorce años que hacía de todo brasileño un don Juan debido a que el sistema económico y social de la educación recibida por los señoritos les convertía en seres superiores y esa condición les permitía hacer lo que les apetecía.

Pero no eran sólo los jóvenes los que se iniciaban en la sexualidad con las esclavas. También lo hacían los frailes y los eclesiásticos, provocando a mulatitas, a negras, a jovencitas en plena pubertad. A los eclesiásticos les era recomendado vivir fuera de la casa del señor del ingenio porque éste era un “antro de perdición”¹⁴. Pocos fueron los eclesiásticos que se quedaban estériles. Muchos tuvieron hijos y nietos de “cualidades superiores”.¹⁵

Mas os eclesiásticos libertinos —padres e frades que andavam escandalosamente com mulheres da vida, esquecidos de Deus e dos livros— não se pode afirmar que tenham sido o maior número [...]. Outros tiveram *comadres*; mas discretamente, quase sem pecado. Vivendo vida como de casado; criando e educando com esmero os *afilhados* ou *sobrinhos*. Sem perderem o respeito geral. Dessas uniões, muitas foram mulheres de cor, escravas ou ex-escravas; outras, porém, com moças brancas ou brancaranas, verdadeiros tipos de beleza, do ponto de vista ariano.¹⁶

12 *Ibidem.*, p. 455.

13 *Ibidem.*, p. 456.

14 *Ibidem.*, p. 530.

15 *Ibidem.*, p. 534.

16 *Ibidem.*, 533.

Era bastante más difícil que la señora tuviera relaciones sexuales con los esclavos pero también hubo casos. Ellas vivían encerradas y siempre rodeadas de muchos ojos controladores. Por la noche se agudizaba la vigilancia a la niña blanca:

À dormida das meninas e moças reservava-se, nas casas-grandes, a alcova, ou camarinha, bem no centro da casa, rodeada de quartos de pessoas mais velhas. Mais uma prisão que aposento de gente livre. Espécie de quarto de doente grave que precisasse da vigília de todos. Não louvamos o sistema: apenas procuramos lembrar sua quase incompatibilidade com aventuras da espécie referida por M. Bonfim. Estas ocorreram, decerto; porém raramente.¹⁷

El matrimonio de las jóvenes se realizaba entre sus 13 y 15 años. Además, se consideraba que sino la frescura de su virginidad se perdía después de cierta edad. En consecuencia, las mujeres eran madres muy temprano, tenían muchos hijos y su belleza entraba en decadencia cuando todavía eran muy jóvenes. Había muchas mujeres que morían de parto. Otras, de tan jóvenes, siquiera estaban preparadas para amamantar. En ese caso se contrataba a un ama de leche, mujer que terminaba convirtiéndose en la verdadera madre de las criaturas porque pasaban todo el día con ellas. De ese modo, la señora, quedaba liberada de cualquier ocupación y pasaba a vivir en una ociosidad asfixiante:

Mulheres sem ter, às vezes, o que fazer. A não ser dar ordens estridentes aos escravos; ou brincar com papagaios, sagüis, molequinhos. Outras, porém, preparavam doces finos para o marido; cuidavam dos filhos. As devotas, cosiam camisinhas para o Menino Jesus ou bordavam panos para o altar de Nossa Senhora. Em compensação, havia freiras que se encarregavam de coser enxovais de casamento e de batizado para as casas-grandes.¹⁸

La mujer brasileña de mediados del s. XIX tenía el hábito de hablar siempre dando gritos a las esclavas. Las señoras trataban peor a las esclavas que los señores. Éstas podían llegar a desatar tendencias sádicas o masoquistas... debido al hastío de una vida encerrada en la casa grande, debido a la monotonía de sus relaciones con las esclavas y debido a la necesidad de imponer su diferencia social.

O isolamento árabe em que viviam as antigas sinhá-donas, principalmente nas casas-grandes de engenho, tendo por companhia quase exclusivamente escravas passivas; sua submissão muçulmana diante dos maridos, a quem se dirigiam sempre com medo, tratando-os de “Senhor”, talvez constituíssem estímulos poderosos ao sadismo das sinhás, descarregando sobre as mucamas e as molecas em rompantes histéricos; “passado adiante”, como em certos jogos ou brinquedos brutos. Sadistas eram, em primeiro lugar, os senhores em relação às esposas.¹⁹

Los señores: *pater familias*

¹⁷ *Ibidem.*, p. 422.

¹⁸ *Ibidem.*, p. 432.

¹⁹ *Ibidem.*, p. 421.

La convivencia señor-esclavo nunca llegó a ser fácil ni en la época colonial, ni en el s. XIX. En el siglo XIX, hubo casos en los que esclavos que llevaban muchos años en la familia eran tratados con cariño y dignidad. Las esclavas más jóvenes seguían siendo utilizadas sexualmente por los señores o señoritos de las casas.

É quase total a unanimidade dos viageiros ao descreverem a harmonia das formas da negra, a elegância e a nobreza de sua postura, sua altura imponente, sua graça e alegria, a perfeição de seu movimento físico, uma compleição perfeitamente adaptada ao clima, sua pele reluzente “como ébano polido”.²⁰

De hecho, los padres de los grupos dominantes, continuaban manteniendo relaciones con mujeres “de segunda categoría” (esclavas, mestizas, criadas) porque éstas no constaban socialmente, no tenían ni ciudadanía ni merecían ningún respeto. En cuestiones sexuales es interesante observar que había una tangible indiferencia respecto al color de la piel como obstáculo para las relaciones sexuales. En consecuencia, nacían muchos hijos mestizos. Su suerte podía variar: algunos eran reconocidos por el padre, otros eran abandonados en las ruedas de los conventos y otros tantos, si eran hijos de esclavas, entraban en el mercado de esclavos.

Certos “arranjos” familiares podiam também levar à convivência, sob o mesmo teto em que vivia a esposa legal e os herdeiros legítimos, de filhos naturais e de uma ou mais mulheres com as quais o chefe de família mantinha um relacionamento sexual, ocasionalmente ou permanentemente. (...) Isso explicava, de fato, a grande opressão e controle exercidos sobre a mulher, fosse ela branca, mestiça ou negra, emudecida pela força da instituição do concubinato “legal” ou da aberta exploração sexual, tendo que lançar mão das armas ao seu alcance para sobreviver socialmente: o silêncio ou a sedução... Por isso, buscou-se também a origem de tal amoralidade no caráter daquelas que eram, mais provavelmente, vítimas do sistema: as escravas e suas filhas.²¹

Y no sólo eso. Muchos señores tenían romances con “mujeres de moral dudosa” a las que mantenían y con las que muchas veces tenían hijos. En las ciudades, esas mujeres frecuentaban los lugares públicos como los teatros y los paseos, para escándalo de muchos. Y resulta curioso que los hombres eran más celosos que las mujeres. Debido a los celos, los hombres encerraban a sus mujeres en casa prohibiéndolas salir a la calle, negándoles los derechos básicos. Los celos masculinos eran “marca nacional” (aunque importada de Portugal). En los casos más trágicos, los celos tenían consecuencias terribles ya que a veces culminaban en asesinatos para restaurar la dignidad de la familia. Consecuentemente, las mujeres se fueron convirtiendo en personas retraídas, reprimidas que se encontraban esposada

²⁰ Tânia Quintaneiro, *op. cit.*, p. 196.

²¹ *Ibidem.*, p. 121.

a las rigurosas exigencias morales de padres, maridos y hermanos. Las mujeres vivían ajenas a lo que ocurría en el mundo, se mostraban tímidas y ariscas sabiendo que en ellas se residía su honra y la de su familia. Y muchas eran maltratadas, recibían un trato muy grosero sin ningún atisbo de caballerismo. Algunas eran ignoradas, otras utilizadas como objetos sexuales. Una buena relación entre señor y señora sólo era conseguida cuando los dos se encontraban al mismo nivel intelectual (situación muy difícil porque el acceso de la mujer a la cultura era nulo o casi nulo), o cuando las mujeres alcanzaban “la mayoría de edad social”.²²

La autoridad del *pater familias* estaba concentrada en el hogar, es decir, en el ámbito privado de la familia y adyacentes, y en la esfera pública también tenía cierto peso porque ésta era gobernada sólo por hombres. Esta actitud era heredada directamente por los hijos:

Se, por um lado, o poder concentrado nas mãos do pai ajudava a retirar da mãe toda autoridade, por outro, aquele tampouco desempenhava o papel de educador e, a cada geração, “novos adultos arrogantes” vinham ocupar o lugar dos primeiros, perpetuando assim o ciclo da dominação sobre os negros e as mulheres. Aliada à impotência dos pais frente aos filhos, a decantada gentileza dos brasileiros com as crianças atuava no sentido de torná-las “muito mimadas, e cada uma delas um *enfant terrible*.”²³

Aún así, según el canónigo Roquette, que redactó un código de conducta para la sociedad elegante de la segunda mitad del siglo XIX, los deberes de los hijos para con los padres debían ser considerados un tipo de culto. Los hijos tenían la obligación de ser “sumisos, obedientes, respetuosos, amigos y cariñosos”. Tenían que cuidar de los padres, hacerles todo el bien necesario, satisfacer sus intereses, defender su honra y además, sustentar el buen nombre de la familia.

La señora de la casa. Obligaciones de la mujer: la casa y la familia

La contradicción de esta época es que la señora blanca de la casa dominaba sobre varios aspectos de la vida familiar: su casa, sus hijos, sus esclavos, los agregados, etcétera, pero no dominaba su propia vida. Su vida dependía de su marido. Y en la sociedad burguesa ella era la encargada del espacio apaciguado del hogar, y no tenía cómo superar el estatus en el que la habían encasillado. El objetivo de su vida era y debía ser la constitución de una familia. Eso implicaba, en primer lugar, ser una buena esposa; en segundo lugar, ser una buena ama de casa (aunque el trabajo duro fuera desempeñado por los esclavos y criados), en

²² *Ibidem.*, p. 42.

²³ *Ibidem.*, p. 139. El fragmento que se cita entre comillas proviene de la obra de May Frances, *Beyond the Argentine, or Letters from Brazil*, London, W.H. Allen and Co., 1890.

tercer lugar, tener muchos hijos, cuantos más mejor, y en último lugar, tener dotes altruistas: ayudar y cuidar de los más débiles, ser delicada, sensible, cariñosa...

La mujer burguesa pasaba de ser niña a ser madre. El período de transición, el de la adolescencia era inexistente, si tenemos en cuenta que la edad en la que las niñas empezaban a casarse era a los trece o a los catorce años. La pubertad temporal de muchas jóvenes blancas brasileñas contrastaba con la avanzada edad de sus parejas que, frecuentemente, eran viejos de entre cuarenta y sesenta años, sino más. “Ocurría muchas veces que un viudo, amigo del padre de una joven, la pedía en matrimonio para así poder tener más hijos blancos. El problema era que muchas veces esa joven no estaba preparada para ser madre ni para ser ama de casa, nadie la había enseñado ni pulido para ser compañera de su marido”²⁴. Las mujeres empezaban a tener hijos a los doce o trece años y continuaban teniéndolos mientras el cuerpo se lo permitiese. La mujer tenía hijos en partos separados por intervalos de muy poco tiempo de manera que su cuerpo se iba desgastando aceleradamente. Aún así, para la mujer era un orgullo traer un hijo a la familia cada año. Eso demuestra lo arraigado que estaba el concepto de maternidad dentro de las funciones de la mujer, incluso poniendo en riesgo su propia vida.

Os testemunhos dos viajantes transmitem a impressão de que a região tropical agia como uma estufa de amadurecimento físico sobre as meninas e de envelhecimento precoce sobre as mulheres.²⁵

Pero se consideraba que el esfuerzo realizado por la mujer que daba a luz no era tan grande porque en cuanto el niño nacía era entregado a los cuidados de las amas de leche que cuidaban y amamantaban al bebé. Por tanto, la madre por excelencia de los niños y niñas blancas era el ama de leche (también llamadas “cabras”, nombre utilizado en los periódicos para anunciarlas), que además debían cuidar de sus propios hijos, algunos de ellos hijos bastardos del señor de la casa. Aún así, la impresión generalizada es la de que los niños blancos estaban siendo mal cuidados:

Os infantes brancos ofereciam suficientes motivos de desespero para os forasteiros que deles deixaram descrições pouco animadoras. Andavam por toda parte total ou parcialmente despidos, infestados de piolhos, amarelados, com as mãos pegajosas e malcheirosas, o rosto revelando camadas de sujeira.²⁶

El canónigo Roquette, en su *Código do bom-tom*²⁷ describe cómo debe de ser el

²⁴ *Ibidem.*, p. 105.

²⁵ *Ídem.*

²⁶ Luciano Trigo, *op. cit.*, p. 141.

²⁷ J. I. Roquette, *Código do bom-tom ou regras de civilidade e de bem viver no século XIX*. Según Gilberto Freyre, este libro, publicado en 1845, tuvo una gran repercusión entre los barones y vizcondes del Imperio

tratamiento adecuado de los señores para con los esclavos: “Hay que tratarles con caridad y humanidad. Sólo se hablará con criados que ya lleven mucho años y sean de confianza, con los más nuevos sólo se hablará del servicio que corre a su cargo. Nunca hay que exigir de ellos un servicio repugnante o asqueroso. No hay que interrumpirles, sin motivo importante, sus comidas y sus horas de dormir. Hay que vigilar lo que hacen aunque no hay que extender la vigilancia a las cosas insignificantes. Aunque no hay que ser indulgentes con los criados infieles, los borrachos, los atrevidos, los respondones ni de costumbres sospechosas. Nunca dejar en exposición las joyas (oro, plata o diamantes) porque no hay que tentar a los criados. Hay que pagarles puntualmente y hay que darles bien de comer. Hay que darles siempre cosas para hacer, no hay que consentirles la ociosidad. No se deben tener más criados de los que se necesitan y no se debe de abandonar al criado desvalido y alejarlo de vuestro servicio porque esta enfermo, con estos criados hay que ser un “padre” pero no hay que consentir a los parásitos ni a los perezosos. Que no haya criados favoritos. Hay que usar con todos la misma justicia, rectitud y bondad pero sin humillarles. No hay que olvidar que un buen criado viejo es una de las grandes consolaciones de esta vida. No hay que evitar que se diviertan entre sí ciertos días del año como los días de Navidad, Reyes, cumpleaños, etcétera. Nunca hay que consentir que lean novelas u otros libros aún peores, que además de quitarles el tiempo en el que debían de estar realizando trabajos manuales, se les corrompe el corazón y se les estropea el espíritu. Los domingos no deben de trabajar, a excepción de lo indispensable para el gobierno de la casa”.²⁸

La mujer y el matrimonio

El derecho civil brasileño fue regido hasta 1890 por las leyes portuguesas llamadas “Ordenanzas Filipinas”. Éstas determinaban que en caso de asociación conyugal, el hombre era el “jefe de familia” y que la mujer sólo podría ocupar ese lugar después de su muerte. El marido era quien fijaba el lugar de residencia de la familia, quien autorizaba la profesión de la mujer y dirigía la educación de los hijos. En el caso de los niños huérfanos si moría el padre o el abuelo habría que remitirse al testamento para saber si le habían dejado un tutor o un cuidador. Si no había ninguno serían la madre o la abuela quienes se encargarían del huérfano, siempre que se demostrara que ellas vivían “honestamente”. Lo que la ley no contempla es el caso de la muerte de la madre o de la abuela. El Decreto N. 181 de 1890 decía que la mujer viuda quedaba como sucesora del marido muerto “en sus derechos sobre la persona y los

Brasileño que querían adquirir aire de europeos. El autor, el canónigo Roquette, escribió el libro para dar consejos de urbanidad y de buen comportamiento. (Las traducciones que aparecerán de la obra son mías).
28 J. I. Roquette, *op. cit.*, p. 345-355.

bienes de los hijos menores”, sólo mientras permaneciese viuda porque si se casaba de nuevo perdía todos sus derechos.²⁹

El matrimonio era la máxima aspiración de una mujer. Creía que la felicidad sólo se alcanzaba con el matrimonio y entendía el amor conyugal como una alegría serena. Pero no era ella quien escogía a su pretendiente, ni ella quien era escogida por un hombre. En la gran mayoría de los casos los padres concertaban los matrimonios por intereses económicos, intereses de clase y amiguismos, siempre dentro del mismo círculo social. También se daban muchos casos de matrimonios consanguíneos (porque garantizaban el control sobre el poder y protegían de los posibles desastres económicos de la familia). Y todos eran matrimonios de conveniencia. Lo más extraño era un matrimonio por amor. Y la dote era un factor muy importante a la hora de concertar un matrimonio. La dote era la contribución de la casa paterna para la subsistencia de la hija. Quien administraba la dote era el marido. De hecho la mujer nunca llegaba a tener independencia financiera porque primero era mantenida por el padre, después se casaba e inmediatamente pasaba a ser mantenida por el marido.

Normalmente la mujer se casaba jovencita; aquella mujer que a los veinte años todavía no estuviera casada era llamada “solterona”. Y ellas ansiaban casarse siempre con el hombre más poderoso porque el matrimonio les aportaba estatus social, aceptación social y la posibilidad de satisfacer su sueño, el de crear una familia. Las mujeres que no se casaban eran desvalorizadas socialmente (algunas, para mantener la dignidad, entraban en un convento).

Entre os fatores culturais e econômicos responsáveis pela tendência a que as brasileiras se casassem mais cedo estariam: a maior sujeição feminina, a procriação como objetivo primordial do matrimônio, a subordinação dos interesses pessoais aos familiares, o que retirava esta decisão das mãos das mulheres, o curto intervalo em que recebiam instrução formal, a inexistência de um mercado de trabalho livre e aberto à mão-de-obra feminina e, em suma, um grau ainda muito reduzido da individualização que acompanha a ênfase nos critérios afetivos para a escolha do cônjuge.³⁰

El proceso de noviazgo era bastante rápido. Algunos viajeros consideraban que era inexistente. “Aún así un hombre podía visitar a su novia en intervalos establecidos, siempre en presencia de la madre o de algún pariente del sexo femenino. Salir a pasear a solas con el novio o incluso besarle era considerado impensable en esa época”.³¹ Cuando el novio le hacía la primera visita de cortejo a la novia debía de hacerle siempre un regalo que preferiblemente fuera una joya. Según Roquette, “el joven que pide en casamiento a una señorita debe mostrarse obsequioso y recatado, debe parecer indiferente a todos los arreglos que las dos familias deben hacer entre sí, sobre la dote, las arras³², el ajuar, etcétera. Sólo debe hablarle a

²⁹ Véase el capítulo “Mulher e a legislação”, en Ingrid Stein, *Figuras femininas em Machado de Assis*, pp. 27-30.

³⁰ Tânia Quintaneiro, *op. cit.*, p. 108.

³¹ *Ibidem.*, p. 98

³² Arras: cantidad de bienes que el novio asegura por contrato dotal a la futura esposa para su alimentación y tratamiento en el caso de que ella le sobreviva.

su futura esposa de su porvenir, de sus divertimentos, de lo que le convendrá escoger para su aposento, muebles, regalos, etcétera, evitando toda la familiaridad, llamándola siempre “señorita” hasta que vuelva de la iglesia el día de la boda y entonces ya pueda llamarla “señora”. El joven debe acompañarla a todas las reuniones en donde debe mostrarse como su caballero y servidor”.³³ En la teoría ese comportamiento era posible pero no era el más habitual en la práctica.

Roquette también asesora a la sociedad elegante de cómo se debían vestir los invitados y los novios en el día más importante de la vida de una mujer: “A las bodas las mujeres invitadas se presentan con sus mejores galas, los hombres con un traje serio y con mayor aseo, todos con guantes blancos, calcetines o medias de seda y botas lustrosas. La novia debe ir toda vestida de blanco, con un gran velo que le descienda hasta las rodillas. El tocado, la guirnalda y el ramillete de flores de naranjo artificiales, todo blanco”.³⁴

La noche de bodas era en la mayoría de los casos un sacrificio para la mujer, que ingenua e ignorante, se sometía al novio que estaba deseoso de mostrarle su potencial, muchas veces de una forma bestial. La mujer solía esperar un contacto especial, delicado, respetuoso, moderado, al más puro estilo de la literatura romántica, pero se encontraba con los instintos animales (desconocidos hasta el momento) de su nuevo marido y también con cierta lujuria indecente e insaciable que ella tenía la obligación de satisfacer y soportar. En muchos casos, la mujer sufrió “violaciones legales”. En consecuencia, a partir de la primera noche juntos, muchas mujeres pasaban a sentir repugnancia de sus maridos y eso las condicionaba a rehuir contactos sexuales frecuentes puesto que se convertían en verdaderas torturas psíquicas y psicológicas. Y eso que los maridos recién casados eran instruidos para desvirgar a sus mujeres “con especial cuidado”. Pero la noche de bodas era sólo el principio. A continuación llegaba “la vida conyugal”, llena de exigencias o imposiciones sobre los comportamientos de ambos. Las obligaciones de las mujeres eran muchas:

“Ama a tu esposo por encima de todo, trátale como a un precioso amigo, espéralo siempre en casa y bien dispuesta, ten siempre a tus hijos bien arreglados para que cuando él les vea siempre se enorgullezca de ellos y de su familia, acuérdate de que te casaste para compartir con él tantas las alegrías como las tristezas de la existencia, cuida de tu suegra y, si tu marido se aleja de ti, espéralo, y aunque te abandone, espéralo”.³⁵

33 J. I. Roquette, *op. cit.*, pp. 87-88.

34 *Ibidem.*, p. 85.

35 Cf. En el capítulo 5 “Recônditos do mundo feminino” de la *História da vida privada no Brasil (v.3); República: da Belle Époque à era do Rádio* se explica con más detalle el proceso de la noche de bodas y de los significados del matrimonio para la mujer.

Y aunque el discurso dominante encorsetase a las mujeres dentro de una norma elaborada para las clases altas (para la mujer, el papel de esposa y de ama de casa; para el hombre, el papel de jefe de familia), se puede decir que las mujeres de las familias adineradas de las grandes ciudades se ataron a sus maridos por los indisolubles lazos del matrimonio civil y religioso. De ese modo acabaron apartadas de las actividades productivas realizadas dentro de casa, disfrutando de los nuevos bienes y dedicándose exclusivamente a la administración de la casa y, a veces, al cuidado de los hijos, con la seguridad de que el marido iba a proveer lo necesario para la estabilidad de sus vidas. El matrimonio representaba una etapa superior en las relaciones amorosas y garantizaba la continuidad de la humanidad. Por ese motivo, los celibatarios eran una amenaza social. Existía la falsa creencia de que la conservación de la virginidad conservaba en perfecto estado la juventud. En contrapartida, los conservadores recalcaban que a la mujer que no ejercía sus obligaciones de amante, esposa y madre a la larga les surgían indisposiciones mortales. ³⁶

La mujer que no se casaba sólo tenía dos opciones, o vivir en la casa paterna o vivir en un convento. En el primer caso, debía someterse a las leyes paternas, sufría cierto “desprestigio social” y tenía que acompañar a su madre a todas las visitas y ayudar en las tareas de la casa más descansadas como bordar o educar a los sobrinos. En el segundo caso, las mujeres ingresaban en el convento para preservar la honra de la familia y llevar una vida digna. Se dieron algunos casos en los que algunas mujeres huían de sus maridos e ingresaban en conventos, y viceversa, algunos maridos ingresaban a sus mujeres en los conventos para así corregirles una conducta moral indeseada o bien para poder vivir así con mayor libertad con sus amantes.

La única relación sexual aceptada era la ejercida dentro del matrimonio para procrear. La única forma de matrimonio judicialmente reconocida en Brasil era el sistema de unión Estado-Iglesia Católica Romana. Existía una doble moral, característica de la estructura familiar patriarcal. Por un lado, la mujer tenía que ser virgen hasta el matrimonio, ser fiel estando casada y si no, atenerse a los castigos. Por otro lado, el hombre no tenía que abstenerse sexualmente ni antes ni después del matrimonio. Es más, estas “infracciones” le daban prestigio social. Los hombres eran adúlteros con las mujeres de camadas sociales más pobres: esclavas, empleadas, prostitutas. El ser desvirgadas y el embarazo eran peligros graves que reforzaban la abstinencia de la mujer. Antes del matrimonio, los jóvenes contactaban entre sí a través de flores, abanicos (que tenían unos códigos de significación),

³⁶ *Ibidem.*

notas, cartas, etcétera. De este modo, las mujeres daban rienda suelta a su imaginación pero mantenían intacta su virginidad.

La mujer tenía pocas posibilidades de tener una vida amorosa extraconyugal: llevaba una vida muy casera, tenían pocos contactos con la vida pública, sufría un extremado control al respecto de sus salidas ocasionales y sabía que si se la descubría o tan sólo se la sospechaba cometiendo adulterio sufriría un destierro social u otras cosas peores como grandes palizas o el asesinato. La mujer tenía que ser fiel para que el hombre supiera que los hijos eran únicamente suyos.

En el siglo XIX la ley nunca estuvo a favor de las mujeres. Las Ordenanzas Filipinas decían que si el hombre casado se encontraba a su mujer cometiendo adulterio podía matarla a ella y al adúltero. Sólo había distinción en el caso de que el marido fuera peón y el adúltero fuera un “hidalgo”.

Achando o homem casado sua mulher em adultério, lícitamente poderá matar assim a ela, como o adúltero sendo que não somente poderá o marido matar sua mulher e o adúltero que achar com ela em adultério, mais ainda os pode lícitamente matar, sendo certo que lhe cometeram adultério.³⁷

El Código Civil de 1830 suaviza el castigo:

O homem casado ou a mulher casada por matrimônio legítimo e consumado que cometer adultério será punido com prisão temporária.³⁸

El adulterio masculino era determinado por la existencia comprobada de “una concubina tenida y mantenida”, en cambio para el adulterio femenino sólo bastaba tener indicios.

Las casas de acogida fueron frecuentes hasta la mitad del siglo XIX. A partir de la segunda mitad comenzaron a desaparecer por orden del Emperador. Eran casas que se dedicaban casi exclusivamente a cuidar de las señoritas y señoras que allí eran dejadas. Era una prolongación de los “claustros domésticos” en los que las mujeres residían temporalmente o bien porque sus padres y maridos salían de la ciudad y no las querían dejar solas en casa, o bien porque las llevaban los maridos que desconfiaban de su honradez y las dejaban allí una temporada a modo de castigo. La desconfianza del marido hacia su mujer llegaba a veces a extremos insanos. Durante las tres últimas décadas del siglo, los hombres aún eran acusados

37 V. Ingrid Stein, *op. cit.*, p. 29. La cita está directamente extraída de las *Ordenações Filipinas*. Livro V. Título XXXVIII.

38 *Ídem*.

de encerrar el portón de la puerta de casa al salir, llevándose la llave y dejando a la familia confinada en la casa o en el jardín hasta su regreso. Y es que los derechos morales del hombre blanco y propietario sobre su familia y sus esclavos no tenían restricción, no conocían límites.³⁹

Los conventos que abrigaban religiosas también eran también focos de reclusión. Muchas novicias o monjas viejas exhibían una profunda e irremediable tristeza. Uno de los motivos que obligaba a los jóvenes a transponer los muros de aquellos establecimientos eran los intereses económicos familiares como, por ejemplo, evitar que la fortuna paterna se disipase por medio de la concesión de dotes matrimoniales. Una joven metida a monja por su padre, sólo podía salir de allí con una autorización del obispo, pero si la abadesa tenía la complicidad de los padres de la joven ella podía pasar allí el resto de su vida. Después del obispo había que apelar a Lisboa y finalmente a Roma... pero la apelación podía perderse por el camino... Aún así también había casos de jóvenes que se iniciaban en el camino por voluntad propia.⁴⁰

La mujer: aislamiento y ociosidad

En general las mujeres vivían encerradas en casa, llevando una vida monótona, insípida, sin ideas y económicamente dependiente de sus maridos. Sufrían un riguroso control, sólo un tanto menor que las mujeres solteras. Sin duda, los celos eran los máximos culpables del rígido control que los maridos ejercían sobre sus mujeres. Les prohibían salir a la calle, las encerraban en casa y les negaban los derechos básicos. Las mujeres eran escondidas para que nadie las pudiera ver y así nadie las pudiera desear. Debido a este aislamiento la mujer nunca se llegaba a desarrollar como persona social: muchas mujeres eran incapaces de mantener una conversación, reaccionaban tímidamente a cualquier estímulo, se reían y se ocultaban por no saber qué hacer ni que decir en diferentes contextos sociales. Al mismo tiempo, ese comportamiento recatado era el esperado por una mujer de bien. Pero era inevitable que esa monotonía marcara sus vidas. Ellas vivían confinadas al final de la casa, donde nadie las pudiera ver, en las habitaciones más pequeñas, algunas sin ventanas, que daban a un huerto (*quintal*) interior en el que había flores y algunos árboles. Allí cuidaban de sus hijos y de sus trabajos domésticos y dejaban pasar los días. Inevitablemente se percibía en ellas un “estigma de inferioridad”.⁴¹ En consecuencia, muchas de las mujeres desarrollaban una curiosidad insana que sorprendió especialmente a muchos de los viajeros. Por eso, el lugar donde más

39 Tânia Quintaneiro, *op. cit.*, pp. 59-61.

40 *Ibidem.*, pp. 62-63.

41 *Ibidem.*, p. 38.

podía observarse a las mujeres era cuando éstas, en los momentos de bajo calor, se asomaban a las ventanas y a los balcones de sus casas para ver y ser vistas. Ellas observaban a los paseantes, incluso llegaban a cortejar con los que por allí pasaban. También era el lugar idóneo para conversar con las vecinas, esperar al lechero o al vendedor ambulante, refrescarse o desperezarse. El motivo de las mujeres asomadas a las ventanas aparece frecuentemente en las novelas de Machado de Assis. Hay que tener en cuenta que la vida de estas mujeres era extremadamente ociosa y ésta era una buena manera de pasar el tiempo. Aquellas mujeres que no querían exponerse y ser vistas tenían una estrategia muy audaz para espiar la vida de la calle: ponían discretamente en el lado de dentro de la ventana un espejo y observaban, manteniéndose en el anonimato. Pero la calle seguía cerrada al tránsito de las mujeres andando solas durante todo el s. XIX. Sólo a finales de siglo empezaron a salir las mujeres solas o en grupo por las calles del centro de Rio de Janeiro. Cuando la mujer quería comprar, o bien esperaba a que pasaran los vendedores ambulantes por la puerta de su casa, o bien cogía un carruaje, paraba delante de la tienda y sin bajar del carruaje hablaba con los dependientes o daba instrucciones de qué telas quería ver como muestras para un futuro vestido. Esas telas o productos eran llevados a la casa de las señoras y después comprados allí o devueltos por los dependientes. Los vendedores ambulantes proporcionaban de todo: “Se vendían legumbres, frijoles, trigo, frutas, pájaros, flores, sombreros, libros, algodones, muselinas, agua y, ya cerca de mediados del siglo XIX, dulces, confites y bolos, tal vez producidos por las amas de los vendedores. Los vendedores salían por los barrios ofreciendo sus mercancías, anunciándose a través de refranes y ruidos, como el “tink tink” de un soldador golpeando una sartén, o el de dos bastones de madera. Paraban a la sombra de las casas y a veces eran invitados a entrar”.⁴²

Y de ese modo se fue creando la imagen de la mujer burguesa ociosa:

O mito do *lazy South* pode ter a ver com a simulação do ócio promovida pela aspiração social de alcançar o modelo de vida das famílias aristocráticas. No início do século XIX, a retribuição de visitas entre os pobres norte-americanos com pretensão a ricos “era um cerimonial que tinha muita etiqueta e fingimento”. Ninguém, por exemplo, deveria ser surpreendido fazendo qualquer espécie de trabalho. Havia a ficção, nessas famílias de elegantes probretões, de que as senhoras das casas nunca faziam alguma coisa importante ou útil depois do jantar. Admitia-se que a tarde devia ser devotada a passeios, visitas ou a elegantes ocupações fívolas dentro de casa. Portanto, se as moças estivessem no momento ocupadas em qualquer trabalho útil, empurravam-no para baixo do sofá e faziam de conta que estavam lendo um livro, pintando, fazendo tricô ou empenhadas em uma conversa tranqüila e elegante.⁴³

⁴² *Ibidem.*, p. 84.

Otros viajeros justificaban el ocio de la señora blanca con el clima cálido, su poca instrucción y consecuentemente su falta de intereses y motivaciones.

La mujer: entretenimientos

Si una mujer no sabía coser era digna de lástima pero si sabía hacer ropa blanca, vestidos y sombreros, era considerada un tesoro. Los trabajos de costura ayudaban a proteger la economía de la casa, además de dar rienda suelta a la creatividad y a la imaginación de las mujeres. En algunos casos, y con permiso del marido, dichos trabajos eran comercializados y aportaban ingresos a la renta familiar. Además, algunos trabajos traían momentos de evasión a las mujeres porque éstas aprovechaban para reunirse con sus amigas y vecinas. Huían así de una realidad rutinaria y aburrida. Y los trabajos también podía servir para ser dados de regalos e incluso algunos se convertían en verdaderas obras de arte.

Debían dominar el arte de coser con aguja, de la tapicería, del bordado, de los encajes, del croché y debían saber tricotar. Este arte normalmente era aprendido por la vía familiar pero en el s. XIX comenzaron a publicarse muchos manuales y revistas especializadas especialmente enfocados para la mujer, que además de difundir los valores e ideales de la clase burguesa, publicaban muchas secciones de moda. La lectura de dichas revistas antes era supervisada por los fiscalizadores maridos que controlaban las lecturas que llegaban a manos de sus mujeres. Lo mismo ocurría con respecto a la literatura:

O acesso das mulheres à literatura era limitadíssimo, quase proibido em certas famílias, não passando do livro de orações ou, ao contrário, de obras “de conteúdo moral duvidoso ou prejudicial à sua formação”. A referência, nesse último caso, é à literatura francesa que, através de autores como Balzac, Eugenio Sue, Dumas pai e filho, George Sand, conseguiram penetrar nos espíritos mais cosmopolitas da elite. Quando a consciência puritana de algum viajante pouco ilustrado mas de exacerbado moralismo reparava que essas eram as “reservas literárias” do público feminino, a conclusão era inevitável: mentes nutridas “em intrigas e pacotilhas e folhetins de jornais”, jamais poderiam estar preparadas para se tornarem boas esposas e mães. Entre as poucas leituras a que uma moças tinha acesso encontravam-se contos ou novelas em livros e jornais.⁴⁴

Roquette recomienda que las mujeres se hagan un plan de lo que deben leer y estudiar pero que siempre rechacen aquellas obras que apelan a las pasiones y, también, las lecturas inútiles.⁴⁵

43 *Ibidem.*, p. 48 en donde recoge esta citación de Irving Goffman publicada en su libro *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Raposo, Petrópolis, Vozes, 1985.

44 *Ibidem.*, 174.

45 Roquette, *op. cit.*, p. 370.

Pero si el acceso a la literatura era difícil o difícilísimo, el acceso a la música no lo era tanto. A las mujeres les encantaba la música, se sentían muy atraídas por ella en todo el país. Muchas mujeres aprendían a tocar el piano, desde niñas y luego demostraban sus dotes en fiestas o recitales. Las que no tenían dinero para contratar a un profesor particular, se contentaban con escucharla.

La mujer: salud e higiene

En cuanto a la salud, en el manual de urbanidad de Roquette los consejos son bien dinámicos: “La mujer nunca debe estar ociosa, se descansa cuando se cambia de ocupación. Debe intentar saber hacer todas las cosas que se les manda hacer a los criados y a las criadas para así poder juzgar lo que cuesta hacerlas y el tiempo que llevan. Hay que tener cuidado con la propia salud. No se puede entregar a la vida floja y delicada, no se debe dormir en cama de plumas o demasiado blandas, hay que salir a pasear todos los días por lo menos una hora, tanto en verano como en invierno. No se debe hacer tertulia hasta muy tarde, hay que levantarse temprano, a los bailes y al teatro se debe acudir raramente y hay que comer alimentos sanos, simples o poco adobados, tampoco hay que tomar bebidas fermentadas. Hay que reservar dentro de casa algunas ocupaciones que obliguen a levantarse de la silla porque la vida sedentaria es muy nociva para la salud y envejece mucho antes. No hay que llamar a los criados a cada instante. Hay que aprender a coger un vaso de agua, a ir a buscar en los armarios o en los cajones lo que se necesita. Si la mujer deja que la sirvan a la manera de las mujeres de la India o de la América española, se volverá pálida, apática, débil e insípida como ellas son”.⁴⁶

Por lo que respecta a la higiene recomendará: “Las señoritas deben de lavarse siempre los dientes, las orejas, las uñas diariamente y especialmente para los días de fiesta o de baile. No deben tener horror al agua fría, lavarse la cara con agua fría por las mañanas es muy saludable. Por lo menos una vez al mes hay que tomar un baño de cuerpo entero, y preferentemente que no sean largos. Después de lavarse deben arreglarse el pelo. Tanto arreglarse desmesuradamente como los perfumes han caído en desuso y son poco favorables a la fama de las mujeres que las usan porque parece que son mujeres que sólo quieren atraer a los hombres en cambio lo que la mujer debe de ser es todo lo contrario, una mujer sensata, modesta y recatada, que son los dotes más preciosos que pueda tener una doncella. La mujer debe intentar no ser el objetivo de los chistes de los demás. En cuanto a la ropa, los vestidos lisos y sin adornos son los que tienen mayor nobleza y gracia. Cuanto más el vestido y el

⁴⁶ *Ibidem.*, pp. 396-397.

peinado recuerde a los vestidos antiguos, serán de mejor gusto. La rozante túnica griega, el extendido manto o el largo velo son otros emblemas de pudor que esconden a las mujeres de las miradas de los curiosos y atrevidos del mundo. Los vestidos, los tocados y los sombreros deben ser hechos por una costurera. Y si no, deben provenir de las mejores tiendas y hay que ir siempre a la última moda. Se deben usar pocos colores vivos, y nunca contrastando unos colores con otros. Es recomendable también asimilar esta simplicidad también en el mobiliario y las vajillas del dormitorio”.⁴⁷

Pero lo cierto es que muchas niñas-mujeres morían jóvenes, al dar a luz, por infecciones, por epidemias, por vejez precoz debido a las innúmeras gestaciones, o por la falta de higiene habitual en las casas.

Las únicas personas que podían ayudar a educar a las mujeres sobre la higiene, la salud y que proporcionaban una mínima educación sexual eran los médicos de las familias. Éstos estaban preocupados por la inocencia y la ignorancia de sus pacientes y especialmente por la brutalidad que rodeaba las prácticas sexuales y que ponía en peligro la estabilidad matrimonial.

La mujer y la religión

La cotidianeidad estaba marcada por la fuerte religiosidad. Las conmemoraciones religiosas de fiestas de los santos, la profesión de religiosas, los funerales suntuosos, la Semana Santa servían a las mujeres como una buena excusa para el ejercicio de la sociabilidad. Eran distracciones sin pecado y permitían frecuentes reuniones familiares que se prolongaban hasta la madrugada. Por otro lado, en el caso específico de las mujeres de los grupos dominantes, sometidas a severas restricciones de su libertad y disfrutando de un amplio tiempo de ocio, la casi inexistencia de opciones aceptables para la atención de sus necesidades de ocio y de socialización, estimulaban el uso de los momentos reservados a la celebración de la fe que, en la mayoría de países latinos, se expresa de manera más exuberante que en las sociedades protestantes. Esa unión entre la devoción y el placer era aceptada ansiosamente, especialmente por las mujeres, porque aprovechaban de buen grado el consentimiento de padres groseros y maridos celosos, deseosas de mostrarse en público. A veces, los festivos religiosos eran aprovechados por los hombres para visitar a los amigos, mientras que las mujeres hacían de la misa su lugar de encuentro. Allí estarían las primas, las demás parientes y las conocidas. Y aunque ciertas conmemoraciones pudieran dejar indiferentes a los hombres, siempre atraían a las señoras y a las señoritas que iban con sus esclavas a prestigiar la ceremonia. Por eso, incluso las misas en homenaje a los muertos se presentaban como ocasiones para la exhibición de cabellos bien aceitados, peinados floridos, y bellas ropas negras o de colores vivos y brillantes. Después de la misa los hombres acostumbraban a permanecer delante de la iglesia para apreciar el desfile femenino.

Los días festivos determinados por la Iglesia y los domingos eran los días de reposo y de ocio casi sagrados para los católicos. Después de la misa, seguían la fiesta con animadas

⁴⁷ *Ibidem.*, pp. 379-380.

partidas de cartas y danzas para culminar el día. Y en estas reuniones de grandes grupos familiares eran habituales los excesos en los bailes, el uso de joyas y de ropa cara. La relación entre las mujeres y la Iglesia se daba, también, por medio de las santas o “diosas” particulares a las que hacían pedidos que no podían dar a conocer a deidades masculinas... Cuando una mujer soltera moría, generalmente se la vestía de novia y si era joven y casada, se la vestía con los colores de su santo patrón. La Iglesia contribuía a la manutención de la estructura social cumpliendo el papel de elemento de control tanto sobre las mujeres de las clases adineradas, apaciguadas por la fuerza moral católica, como sobre la masa de esclavos cristianizados, obligados a cumplir los mismos rituales y oraciones y a hacerse bendecir una o dos veces al día por sus señores. Ese conservadurismo y esa religiosidad de la cultura portuguesa, transferida a Brasil, servía para ampliar el dominio a la mujer blanca, especialmente a las “de familia”. Fue a partir de mediados del siglo XIX que empezó a declinar la importancia de las fiestas religiosas y los entretenimientos seculares volvieron a su lugar.⁴⁸

El canónigo Roquette le recomienda a la protagonista femenina de su obra que siempre entre en la iglesia con la cabeza cubierta por un velo negro, debe de dejar su bolsa y debe hacer lo que hagan el resto de señoras, nunca siendo de las primeras ni de las últimas. Y raramente deben de ir a las ofrendas y tampoco al cementerio.⁴⁹

La mujer y la educación⁵⁰

En la familia patriarcal el destino de los hijos y de las hijas estaba siempre prefijado por el designio de los padres. El padre, jefe de la familia, escogía la profesión del hijo (de la hija no hacía falta porque su único trabajo sería el de ser una buena esposa y una buena madre), y también escogían a la futura esposa del hijo y al futuro marido de la hija. Siempre había una red de intereses tejida para la consecución de logros materiales que mejoraran el estatus social y las arcas de la familia.

En cuestión de educación, por norma general, únicamente recibía lecciones el hijo varón. Muchas niñas ni siquiera eran alfabetizadas, aunque recibían orientación moral y religiosa. Ya durante la época del Imperio las niñas podían acceder a la enseñanza elemental y los niños a un repertorio bastante más amplio: enseñanza elemental, secundaria, jurídica, media, superior y militar. Todas esas opciones. Sin embargo, la niña aprendería a escribir en

48 Para más información sobre la repercusión de la religión en el cotidiano del s. XIX véase el capítulo “Festas santas, motivações mundanas” (Fiestas santas y motivaciones mundanas) del libro de Tânia Quintaneiro, *op. cit.*, pp. 77-83.

49 J. L. Roquette, *op. cit.*, p. 98.

50 v. “A educação da mulher” en Ingrid Stein, *op. Cit.*, pp. 24-27.

portugués, aprendería nociones básicas para defenderse en la lengua francesa, aprendería costura, de agujas y tijeras, de música, de canto y de danza. Tenía que estar preparada para ser una dama, para entretener en las fiestas y para ser el mejor “escaparate” de su marido. Si no estaba casada todavía, todas estas virtudes adquiridas le iban a ayudar a encontrar un buen marido con el que casarse. El prototipo de mujer buscado por los hombres era la mujer perfecta, casi mariana, el “ángel del hogar”. En cambio, el hombre aprenderá a leer, a escribir, a contar, además de aritmética, geografía y los entresijos gramaticales de la lengua.

Como es de imaginar no existían los colegios mixtos en las escuelas primarias. Tampoco las niñas tenían a hombres como profesores. En cambio, los niños sí que podían tener a mujeres como profesoras. Debido a que la niña sólo aprendía con mujeres y estas mujeres tenían una enseñanza más básica que los hombres, las niñas estaban excluidas de la enseñanza secundaria y de los cursos superiores porque no estaban intelectualmente preparadas para realizarlos.

En 1880, en Rio de Janeiro, se creó la primera Escuela Normal, lugar en donde se formaba a profesores para la enseñanza primaria. Ésta sí que era una profesión en la que la mujer era plenamente aceptada porque era como una continuación de las tareas maternas. Ahora bien, sólo trabajaba quien necesitaba de dinero para sobrevivir. En principio, trabajar estaba mal visto socialmente. No será hasta 1881 que una mujer se matriculará en el curso superior de Medicina en Rio de Janeiro, superando grandes dificultades.

Cabia à mulher branca apenas o dever de ler a Bíblia. Embora os rapazes já viessem freqüentando escolas públicas, as meninas que aprendiam a ler, escrever ou calcular provavelmente eram instruídas no interior de seu próprio círculo familiar ou por mulheres mais velhas em “escolas de damas”, onde afinal não se fazia mais do que prolongar e reforçar os tradicionais ensinamentos maternos. (...) Mas a campanha para melhorar a educação da mulher não visava elevar seu *status* econômico ou político e, sim, concientizá-la de seu papel de reprodutora de cidadãos.⁵¹

La mujer y el trabajo

Por lo que respecta a cuestiones de trabajo, en aquella época no era habitual que la mujer trabajara fuera de casa; como mucho trabajaba dentro de casa haciendo dulces o cosiendo y después los esclavos salían a la calle a vender los productos. Estaba mal visto que la mujer trabajara, y más si era de una clase social alta. Aún así había mujeres que querían trabajar pero la situación era difícil para ellas. La mujer casada necesitaba del permiso de su marido para trabajar fuera de casa. El Código Comercial de 1850 ofrecía a la mujer la posibilidad de volverse comerciante (la casada, con autorización del marido que podría revocar el permiso en cualquier momento). Pero la cuestión creó confusión porque esta ley igualaba como socios al marido y a la mujer, pero en el matrimonio (sociedad conyugal) no lo eran. Ella no ejercía cargos públicos, aunque tanto en la Constitución de 1824 como en la de

51 Tânia Quintaneiro, *op. cit.*, p.128.

1899 tenían acceso “todos los brasileños”. La primera mujer que consiguió ingresar en el trabajo público fue en 1917.

La mujer y la legislación⁵²

Como ya vimos cuando hablábamos sobre el adulterio, hasta 1890 el Derecho Civil brasileño se regía por leyes portuguesas (Las Ordenaciones Filipinas, vigentes en la mayor parte del s. XIX). A partir de 1890 se aprueba el Decreto N. 181 iniciándose la reglamentación de la legislación civil moderna. Hasta 1917 no entra en vigor el primer Código Civil brasileño.

La negación del voto se hace por la mala interpretación de la expresión masculina “ciudadano brasileño” en el texto de la Constitución y de la legislación electoral. En la primera constitución de la República faltaba la referencia explícita a la mujer en lo referente a sus derechos políticos, una de las que definen la condición de ciudadanía. La parte de “antecedentes parlamentarios” excluía del voto, de manera implícita, a la mujer. La mujer no votaba porque no tenía la condición de ciudadanía y no era ciudadana porque no tenía derecho a voto. No será hasta 1932 que un decreto presidencial instituirá el voto femenino y en 1934 aparecerá explícitamente en la Constitución.

En una de sus crónicas Machado pedía el derecho a voto de las mujeres. Y refiriéndose al miedo patente de que sus votos podrían estar influenciados por su maridos, Machado dice:

A mulher não pode ser fósforo [pessoa que vende seu voto]. Quando muito é a lixa onde os corações contraem o lume. Verdade é que, evitando esse perigo, podemos aumentar outro – o das duplicatas. Mulher votante arranjará talvez para ser duplicata. Nem tudo pode ser perfeito. Venha, venha o voto feminino; eu o desejo, não somente porque é idéia de publicistas notáveis, mas porque é um elemento estético nas eleições onde não há estética.⁵³

Había un miedo generalizado de que las mujeres dejaran de hablar de sombreros y vestidos y pasaran a hablar de política, a leer periódicos y todo porque en ese caso dejarían de atender sus obligaciones, los cuidados de la casa.

Nuevamente, el canónigo Roquette se opone a la práctica de alguna actividad intelectual por parte de las mujeres. “La mujer no debe participar de las candentes cuestiones políticas. Si creen en la experiencia de su padre y en el interés que por ella toma, nunca debe entrar en discusiones de este género: el campo de la política siempre estuvo cubierto de espinos, pero en nuestros días está sembrado de escollos y precipicios; el *espíritu* de partido hace decir a los que se dejan arrastrar por él los mayores despropósitos y absurdos, y conduce

52 v. “A mulher na legislação” en Ingrid Stein, *op. cit.*, pp. 27-30.

53 Cita de una crónica de Machado de Assis recogida en el libro de Luciano Trigo, *op. cit.*, p. 261.

a la insolencia incluso a personas educadas. En política, lo más seguro es abrirle sólo el corazón a los amigos y respetar la opinión de todos y si fuera preciso, disculparlos en cierta medida”.⁵⁴

Las casas

Para continuar profundizando en el ambiente y en la cotidianeidad de las mujeres burguesas del s. XIX hay que saber cómo eran las casas en las que vivían, cuál era la distribución de las habitaciones y qué había dentro de ellas. Aún así, había muchos tipos de casas, desde las más humildes hasta las mansiones y palacetes.

Las fachadas de los palacetes no dejaban entrever lo que se escondía en el patio (*quintal*). La casa urbana guardaría durante mucho tiempo claras señales de autosuficiencia. Había un área y un prado reservados para patos, pavos y gallinas, y además había un huerto y un jardín. Todo el conjunto formaba la mansión.

Había gente que vivía en casas, en residencias (en el primer piso la casa para vivir, encima de la tienda de comercio, tipo de casa muy común hasta mediados del s. XX), en los sobrados⁵⁵, en las chácaras⁵⁶, en palacios o palacetes, etcétera.

Característica invariável das casas do Rio de Janeiro do século passado é a existência da sala de visitas, sempre de frente, a sala mais importante e completa, decoração exigente, móveis os melhores.[...] O gabinete do dono da casa é também peça de primeira plana, numa sociedade composta de advogados, funcionários públicos, médicos, deputados, conselheiros. Compõe, com a sala de visitas, a parte frontal do prédio, de importancia capital na moradia. [...] Além da sala de visitas e do gabinete, as outras peças da casa eram, geralmente: a sala de entrada, a sala de jantar, os quartos, a cozinha, o corredor, o terraço. Naturalmente, nas casas de classe média, que os palacetes e palácios têm características próprias, salões e salas diversas, decoração rara...⁵⁷

Las casas brasileñas se dividían en dos partes: la parte íntima y la parte pública. La parte íntima quedaba completamente aislada del comedor o de la sala de visitas y permitía que las familias se mantuvieran solitarias y que nadie supiera lo que allí ocurría. Ese aislamiento facilitaba las situaciones de concubinato en las que vivían muchos señores con sus esclavas domésticas.

El orden espacial de las casa dejaba entrever la centralidad del poder masculino en la sociedad. A las mujeres, siempre acompañadas de sus niños y los criados, le eran destinados los espacios en el fondo de la residencia de modo que así no podían ser vistas ya que estaban

⁵⁴ J. L. Roquette, *op. cit.*, pp. 171-172.

⁵⁵ Sobrado: Piso de un edificio que está encima de la planta baja.

⁵⁶ Chácara: Pequeña propiedad campesina, generalmente cerca de la ciudad.

⁵⁷ Waldir Ribeiro do Val, “Ó ruas antigas! Ó casas antigas!” en *Geografia de Machado de Assis*, p. 43.

apartadas del balcón, de la sala de visitas y del comedor. Las mujeres de la casa pasaban la mayor parte del tiempo en cuartos resguardados, en las áreas más internas y traseras, en las habitaciones sin ventanas, oscuras y poco aireadas, en la cocina, o bien en edificaciones alejadas de donde se alojaban los huéspedes y se trataban los negocios. El hogar brasileño parecía estar desprovisto de comodidades y sus habitantes eran partidarios de sacrificar lo útil por lo ornamental. Las mejores habitaciones: el comedor y la sala de visitas, estaban reservados a la ostentación, creando una apariencia de riqueza. Había muchas residencias increíblemente grandes, modernas y bien construidas pero había otras, viejas, que tenían pésimas instalaciones. Era notoria la ausencia de muebles, de libros, de tapetes y de cuadros en las paredes, en definitiva, de ambientes agradables. La percepción que prevalece es la de moradas sucias, desordenadas, carentes de sentido estético, especialmente en la parte íntima de la casa.⁵⁸

Con el tiempo, los diversos objetos expuestos en la sala de estar y en el comedor, escenarios de la sociabilidad, denotaban una creciente valorización decorativa de los espacios interiores, introduciendo condiciones de comodidad y de orden formal en el ambiente doméstico. Por ejemplo, uno de los muebles más valorizados en una sala de estar era el canapé. Bento, el protagonista masculino de *Dom Casmurro*, le hará un elogio:

Ele faz aliar a intimidade e o decoro, e mostra a casa toda sem sair da sala. Dois homens sentados nele podem debater o destino de um império, e duas mulheres a graça de um vestido; mas um homem e uma mulher só por aberração das leis naturais dirão outra coisa que não seja de si mesmos. Foi o que fizemos Capitu e eu.⁵⁹

También en *Memórias Póstumas de Brás Cubas* el canapé aparece en la alcoba de Gamboa, espacio utilizado para los encuentros secretos entre Brás y Virgília:

Da primeira vez deixou-se cair no canapé, ofegante, escarlate, com os olhos na mão; e, palavra! Em nenhuma outra ocasião a achei tão bela, talvez porque nunca me senti mais lisonjeado.⁶⁰

El canapé es un elemento simbólico en la literatura realista. Era el escenario del primer escarceo adúltero entre amantes. No sólo fue utilizado por Machado en varias novelas sino también por Eça de Queirós, en *O primo Basílio*, entre otros.

58 v. Tânia Quintaneiro, *op. cit.*, pp. 49-51

59 Machado de Assis, *Dom Casmurro* (Obras Completas), p. 891.

60 Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Obras Completas), p. 587

Otro mueble imprescindible para la zona pública de la casa era la mesita de trabajo (el escritorio), que debía estar situada en el mejor lugar de todos. En él debían colocarse las tijeras, el dedal, los retales de seda, cintas e incluso la correspondencia íntima. También se trabajaba y se redactaban cartas allí. Como complementos del escritorio destacaban el *desk set*, donde reposaban los instrumentos de escribir y el tintero de plata. Y no hay que olvidar el piano:

Peça do mobiliário que não podia faltar nas residências era o piano o cravo, pois a educação pianística processava-se de maneira generalizada. Não apenas as moças, mas também os rapazes, aprendiam a extrair música do teclado, e a largueza das salas podia muito bem abrigar aquele instrumento musical.⁶¹

Ya en el dormitorio el mueble más relevante era el tocador donde las mujeres se acicalaban, se peinaban. En el reflejo del espejo del tocador Machado coloca a varios de sus personajes femeninos que se analizan y autocomplacen al mirarse. Y al respecto del dormitorio, el canónigo Roquette le recomienda a su hija que sea comedida a la hora de decorar el suyo. “Muchas mujeres exageran al introducir muchas cosas en su dormitorio y al convertirlo casi en un santuario. Hay cuadros, pinturas valiosas, adornos, cortinas, banquitos de madera aromática y preciosa con franjas de seda o de oro, pilas de cristal o de rarísimas conchas, guardarropas de gran valor por la preciosa madera y el buen acabado de la obra, cazoletas, espejos, jarras, ramilletes, porcelanas, frasquitos, figuras de alabastro o yeso, cajas, cofrecitos, guardajoyas, escaparates, escritorios, carteras de oficina y bolsas de viaje, carteritas de cajón para memorias o cartas de visita o para marcar las contradanzas en los bailes, estuches para peinarse y de costura, una estantería llena de bagatelas de marfil, porcelana, cristal y filigranas que no tienen nombre y que sólo se les podría llamar “bonitas” cuando niñas, además de los alegretes portátiles de flores exóticas, naturales o artificiales, la gata de angora con su competente cestita y el perro felpudo o faldero con la indispensable camita. No es de buen gusto que un dormitorio parezca un bazar. Hay que conservar la sencillez y la elegancia. En un buen dormitorio debe de haber telares para bordar, cestas de costura, lápices, pinceles y caballetes, instrumentos de música, libros de piedad y de buena literatura, ni una sola novela debe de haber, porque tales libros pervierten el espíritu y corrompen el corazón, serán suficientes el libro de misa, el libro de los oficios de la Semana Santa y la Imitación de Cristo. Está permitido tener flores y jaulas con pájaros divertidos. Y es que la mujer está destinada a pasar la mayor parte de su vida en casa, por la animación de

61 Waldir Ribeiro do Val, “Ó ruas antigas! Ó casas antigas!”, en *op. cit.*, p. 45.

su corazón, y la necesidad que su corazón tiene de encariñarse con algún objeto complaciente, por eso necesita distracciones mezcladas con placer y ¿qué hay más inocente y más atractivo que las flores y los pajaritos?”⁶²

Moda de mujer

Al comenzar el siglo XIX, imperaba aún el patrón de vestido tradicional y las brasileñas se vestían “con toda la rigidez de la moda antiguamente” sin que hubiera diferencia entre una niña y su madre, a no ser en las dimensiones del vestido. Toda mujer utilizaba velos y encajes en sus ropas. Las mantillas eran de seda negra con encajes largos que servían para tapar la cabeza, tal vez para disfrazar a las damas que iban por la calle camino de la iglesia. Algunos de los velos eran tan grandes que sólo dejaban ver los ojos de la persona que estaba tapada hasta los pies. En invierno, en vez de las mantillas o chales, utilizaban el capote portugués o unas chaquetas decoradas con terciopelo, encajes dorados y felpas. En la literatura son importantes los detalles al respecto de los velos y encajes porque realzan la voluntad de ocultar el cuerpo y también los sentimientos de los personajes femeninos.

Pero la moda fue evolucionando y ya en las últimas décadas del Segundo Reinado era habitual copiar la moda y las costumbres de las capitales europeas, incorporando todos los detalles de la vida burguesa a la cotidianidad brasileña:

No caso da moda feminina, vestidos de tafetá, chamalote, *faillé* ou merinó; cinturinhas de vespa, traseiros em tufo, cruéis espartilhos de barbatana de ferro que iam até um palmo abaixo do umbigo, chegando muitas vezes a comprometer a saúde; botinhas de cano alto, o inevitável leque de seda e luvas, o cabelo enrolado no alto da cabeça e, naturalmente, o chapéu, preso com um estilete enfeitado de madreperola.⁶³

En la Rua do Ouvidor se encontraba la última moda parisina. La ropa de hombre tendía a despojarse de ropa, la de mujer, a enredarse y complicarse de encajes, bordados y cintas.

En casa, la mujer se vestía de un modo simple; en cambio, en las fiestas, donde se rompía un poco la rigidez de las costumbres, y era más fácil el contacto entre hombre y mujer, la mujer vestía ropas elaboradas, arregladas, para hacerse muy atrayente. Los vestidos cubrían concienzudamente el cuerpo de la mujer acentuándole las partes más bellas o más llamativas.

62 J.I. Roquette, *op. cit.*, pp. 392-395.

63 Luciano Trigo, *op. cit.*, pp. 50-51.

Era somente nos cómodos internos de suas casas que as mulheres brancas mostravam-se tão relaxadas com a apariência. Notava-se uma grande diferença entre a roupa doméstica – a camisa ou o *deshabillé* – e aquela envergada socialmente.⁶⁴

La vestimenta era un lenguaje más de la época. Mediante toda la gama de telas, colores, formas, encajes y complementos, la mujer pretendía llamar la atención, ser la más bonita, la que llevaba el vestido más llamativo, el más caro. Si se trataba de una mujer casada, a través de su ropa mostraba en qué nivel social y económico se encontraba. Si no estaba casada, pretendía llamar la atención de futuros pretendientes del mismo nivel. Y no dejaba de ser una de las pocas maneras de reafirmación personal que tenía la mujer. Pero, aunque pueda parecer paradójico, una joven soltera vestía más modestamente que una mujer casada.

Desgraciadamente para el cuerpo de las mujeres, los patrones que regían la moda eran estéticos y no se preocupaban por la comodidad o el bienestar físico. Durante el Primer Reinado las cinturas de los vestidos se fueron estrechando y las faldas fueron adquiriendo más y más volumen. Para ello se superponían varias prendas y volantes horizontalmente y la falda alcanzaba un tamaño tan grande que dificultaba la movilidad de la mujer, que sufría no sólo por la inmovilización sino por la falta de aire, resultado de los corpiños apretadísimos que les hacían la cintura pequeña, le deshacían las costillas y le debilitaban la columna vertebral. Aún así, las faldas se alargaron hasta barrer el suelo. Con la invención de nuevos materiales, a partir de mediados del siglo XIX empezó a utilizarse el miriñaque o enagua con aros metálicos (o de ballena). Los vestidos pasaron a estar formados por dos piezas separadas: un corpiño y una falda. Con los años los adornos fueron complicándose en cada uno de los pliegues de la vestimenta. La silueta de la mujer se perdía entre tanta tela. Más adelante las faldas irían perdiendo volumen en su diámetro, la parte delantera quedaría plana y la parte de atrás quedaba realzada gracias al polisón, una almohadilla que se colocaba sobre el trasero para realzarlo. El estilo polisón duró hasta el siglo XX. De todos modos continuó habiendo vestidos de una sola pieza que marcaban todavía más la figura de quien los llevaba. Todas estas transformaciones en la moda no hubieran sido posibles sin el desarrollo del cable de acero (para hacer los aros metálicos) y sin la llegada de las máquinas de coser a Brasil:

A transformação na moda foi estimulada por uma novidade tecnológica: em 1851 as senhoras correram às centenas para ver de perto as primeiras máquinas de costura Singer que chegavam ao Brasil.⁶⁵

64 Tânia Quintaneiro, *op. cit.*, p. 182.

65 Luciano Trigo, *op. cit.*, p. 52.

De la mujer blanca, los viajeros no destacaban el cuerpo como su parte más bonita o más perfecta, sino el pelo brillante y denso y “los ojos oscuros, fogosos, curiosos y expresivos”.⁶⁶

As damas brasileiras dedicavam cuidado especial a seus cabelos, quase sempre longos, brilhantes de pomadas e cremes, presos em coques e tranças, adornados com pentes, comumente de ouro e ricamente trabalhados, flores naturais ou artificiais de seda, européias, fitas brancas, travessas de contas, papel colorido ou asa de insetos brilhantes, como certos besouros verdes encontrados no país. Cabelereiros franceses eram contratados em determinadas ocasiões para auxiliá-las na elaboração das densas tranças, realçando-as com acessórios.⁶⁷

Del cuerpo femenino, ellas intentaban realzar sus caderas de la manera que fuera en un ansia de mejorar la naturaleza. Una mujer “recta” no tenía atractivo. Otro de los elementos con los que más les gustaba seducir era con los brazos, los escotes y con los pies.

Curiosamente, essa discreta exposição de braços e seios pelos decotes dos vestidos transformava os pés, sempre cobertíssimos, em perturbadores objetos de desejo...⁶⁸

Los pies eran considerados un fetiche. Se convirtieron en objeto de culto, tanto en la realidad como en la literatura. Eça de Queirós, en *O primo Basilio* realzará con intensidad el poder sensual de los pies de la mujer al igual que también lo hará Machado de Assis. José de Alencar, escribió en una crónica de 1855 acerca de la belleza de los pies de las mujeres:

Um bonito pé é o verdadeiro condão de uma bela mulher! Nem me falem em mãos, em olhos, em cabelos, à vista de um lindo pezinho que brinca sobre a orla de um elegante vestido, que coqueteia voluptuosamente, ora escondendo-se, ora mostrando-se a furto. Se eu me quisesse estender sobre a superioridade de um pé, ia longe, não haveria papel que me bastasse.⁶⁹

Los pies realmente daban motivo de escándalo en los hombres por lo que las mujeres intentaban llevar siempre zapatos muy elegantes y vistosos:

No nordeste e no sul do país, os sapatos femininos eram muito coloridos e algumas damas se esmeravam em exhibí-los –vistos, bordados e de seda– erguendo uma ponta da saia ou movendo com habilidade sua capa. Esses lances de vaidade são notados também entre as negras.⁷⁰

66 Tânia Quintaneiro, *op. cit.*, p. 197.

67 *Ibidem.*, p. 188.

68 Luciano Trigo, *op. cit.*, p. 132.

69 *Ibidem.*, pp. 120-121.

70 Tânia Quintaneiro, *op. cit.*, p. 187.

Los escotes y los brazos podían observarse a primera vista, al contrario que los pies, que había que esperar a que la mujer levantara la falda del vestido o subiera a un carruaje:

Nesse período, as costureiras francesas, como Marguerite Gautier, introduziam o uso das crinolinas (decotes caídos para baixo dos ombros), do corpinho em forma de “V”, dos leques de renda. A moda evoluía. Busto alto, cintura apertada, realçando o quadril, chapéu um pouco caído para a frente, eventualmente um véu cobrindo o rosto. Saias sobrepostas com *bandeaux*, complicados vestidos de seda ou tafetá, cheios de frufus, que freqüentemente deixavam os braços à mostra – para delírio de mais de um personagem de Machado.⁷¹

Pero sin duda una dama elegante y adinerada debía ostentar las más hermosas y vistosas joyas:

As senhoras exibiam quase sempre abundantes jóias de ouro: grossas correntes de uma a três jardas de comprimento ao redor do pescoço, como um crucifixo, medalhas e um santo ou querubins, escapulários que se abriam em medalhões, esmeraldas e diamantes. Mesmo as meninas eram vistas com cordões de ouro e muitos anéis nos dedos.⁷²

Pero la mujer brasileña se diferenciaba de la francesa en un detalle muy importante: no utilizaba maquillaje aunque sí perfume:

Mas numa coisa as cariocas se diferenciavam das francesas: as mulheres brasileiras da sociedade, pálidas figuras de cera, não usavam pintura, nem nos olhos, nem nos lábios, nem no rosto; usavam perfumes (de Gallet, Houbigant e Deletrez), mas maquiagem não: era pecado. Se aparecia uma mulher com os lábios vermelhos, só podia ser estrangeira – ou atriz, ou ainda profissional das casas de *rendez-vous*.⁷³

Por lo que respecta a la moda de los hombres, los símbolos de dignidad y de sobriedad eran la barba, la chistera, el bastón, el cuello almidonado y los colores sombríos, de preferencia el negro.

Paletots de alpaque, fraques, presilhas, gravatas de mola, suspensórios, bengalas, chapéus, flores na lapela, luvas, rodagues (casaco leve, caseiro)... Sem falar nas barbas, suíças e bigodes bem-feitos, exigência feita aos cavalheiros – os de “cara rapada” são exceção.⁷⁴

Pero también había hombres presumidos, especialmente los más jóvenes y solteros, que no dejaban de gastar unas horas de su tiempo en acicalarse:

71 Luciano Trigo, *op. cit.*, p. 132.

72 Tânia Quintaneiro, *op. cit.*, pp. 188-189.

73 Luciano Trigo, *op. cit.*, p. 51.

74 *Ibidem.*, pp. 132-133.

Nos barbeiros mais elegantes da Rua do Ouvidor, o Salão Naval e o Doré, rapazes passavam duas horas recebendo massagem capilar, pintando os cabelos de preto e modelando as pontas do bigode com a pomada Hongroise (que gerou a expressão “bigode de arame”).⁷⁵

Afortunadamente, tanto para los hombres como para las mujeres, los excelentes trajes de importación que llegaban a Brasil, tal cual eran confeccionados en su lugar de origen (Francia, Inglaterra...), fueron tropicalizándose y adaptándose al clima, con el pasar de los años:

Um detalhe interessante é que só em 1860 a moda do Brasil passou a respeitar as estações do ano – até então, a imitação do modelo francês era absoluta, e era comum ver cavalheiros em tórridas sobrecasacas pretas, de lã inglesa, em pleno verão, o lenço de linho enxugando a todo momento o rosto porejante de suor. Já na República, algumas senhoras, mais ousadas, levavam uma correntinha de ouro no tornozelo.⁷⁶

Vida social. Celebraciones.



Fue a partir de 1840 que se intensificó la vida social de la ciudad. Antes de la llegada de la corte portuguesa la ciudad era pobre en diversiones. Las reuniones familiares consistían en la celebración casera de cumpleaños, bodas, o la recepción de familiares y amigos celebrada sólo ciertos días fijos de la semana. En dichos encuentros se estilaba, o bien tomar el té, o bien cenar, tanto como la práctica de algunos juegos de salón y recitales de piano y canto. Con la llegada de la Corte las modas cambiaron un poco y se potenció el disfrute del ocio. El Emperador participó activamente de la vida social, sobre todo al principio, pero a partir de 1850, en los últimos 35 años de su reinado, se aisló y se retiró de la vida agitada de la Corte. Cobraron importancia política los encuentros en los salones en los que se celebrarían fiestas, bailes, saraos literarios y artísticos. Por otro lado, los teatros alcanzaron su momento álgido, además de las casas de espectáculos de cabaré, comedias y operetas. La gente

⁷⁵ *Ibidem.*, p. 55.

⁷⁶ *Ibidem.*, p. 54.

comenzó a encontrarse en los paseos públicos como el Jardín Botánico, el Paseo Público, Paquetá la Bica da Rainha, Silvestre y Corcovado. Los hombres se encontraban para hablar, pasear, discurrir, fumar puros, para observar a las mujeres que pasaban y cortejarlas, si se daba la ocasión. Muchos amores crecían o se cultivaban en esos paseos. Las pocas mujeres que iban de paseo, nunca solas, siempre bien escoltadas por familiares, esclavos o amigas, exhibían sus vestidos y sus virtudes bien disimuladas y aprovechaban para curiosear sobre lo que veían allí o lo que habían visto a través de las ventanas de sus casas, o bien de lo que les habían contado los esclavos o las vecinas.

No início do Segundo Reinado, o Rio de Janeiro era uma cidade relativamente pobre de diversões: ainda era pouco difundido, por exemplo, o hábito de ir à praia. Mas, nos fins de tarde e noites de lua, o bucólico Passeio Público já era um dos pontos de convergência da população em busca de lazer. Concluído em 1783, foi projetado por Valentim da Fonseca e Silva, o mestre Valentim, e teve grande importância na vida da capital durante todo o século XIX.⁷⁷

Wanderley Pinto⁷⁸ recuerda la importancia política de los salones: “*moderadores do canibalismo das facções*”. En realidad, los salones literarios de Rio de Janeiro no fueron literarios, como los franceses, sino políticos. La literatura, el arte, se debatía en los cafés, en las redacciones de los periódicos y en las librerías del centro, especialmente en la Rua do Ouvidor.

De entre las nuevas modas apareció también la costumbre de tomar baños de mar. Hasta el momento había sido una práctica nada recomendada por los médicos. Después descubrieron sus propiedades terapéuticas y los cariocas se fueron acercando tímidamente a las playas desérticas de Botafogo, Flamengo y Lapa, en aquel entonces los suficientemente limpias como para bañarse en ellas. Copacabana quedaba demasiado distante y aislada en aquel entonces, además de ser de difícil acceso.

Embora Escobar, em *Dom Casmurro*, tenha o hábito de mergulhar na Praia do Flamengo —onde acaba morrendo afogado—, os banhos de mar só começaram realmente a se popularizar nos primeiros anos do século XX. A morte de Escobar por afogamento, deve-se observar, tem também um caráter simbólico: associa-se aos olhos de ressaca de Capitu, capazes de provocar muitas tragédias, muitos naufrágios...

Mas a primeira praia das famílias cariocas foi mesmo a do Flamengo, muito antes de Copacabana; os banhistas só ficavam sob os guarda-sóis, passando o tempo em leituras, *flirts* e conversas. Os *maillots* eram enormes, indo do tornozelo ao pescoço, e cheios de babados que disfarçavam as formas.⁷⁹

⁷⁷ *Ibidem.*, p. 114.

⁷⁸ Wanderley Pinho, *Salões e damas do Segundo Reinado*

⁷⁹ Luciano Trigo, *op. cit.*, p. 134.

Rua do Ouvidor

La Rua do Ouvidor⁸⁰ resume Rio de Janeiro. Era posible ver pasar la flor de la sociedad, las señoras que iban a escoger joyas a Valais o sedas a Notre Dame, los jóvenes conversaban sobre teatros y salones de moda y de mujeres. También se hablaba de política, de economía y de la vida ajena. Había muchas redacciones de periódicos. La gente se quedaba parada en frente o dentro de las tiendas, pasaban los carruajes y todo el movimiento reflejaba una ciudad animada. Estaba principalmente ocupada por franceses y tenía muchas tiendas vistosas y con una mercadería rica y fina, objetos de lujo y novedades importadas directamente de París. Parecía una calle llena de fiesta. Era el corazón de la capital del Imperio. Por la calle corrían todo tipo de rumores. A partir de 1855 la calle invitaba a paseos nocturnos a pesar de la precariedad de la calzada y de la escasa iluminación. Aún así había más animación que durante el día y el número de ventas se duplicaba. Paseaban las familias, las mujeres iban también a las confiterías, sentándose en las mesas, pidiendo sorbetes, dulces, pasteles, vinos, licores y cerveza. Las cervezas que se vendían en las cervecerías eran todas importadas a finales del s. XIX. El prestigio de la calle, a pesar de no ser más que un largo pasillo, fue creciendo. Se convirtió en centro de comercio y de moda poco después de la instalación de la corte portuguesa y de la llegada de la inmigración francesa. Las residencias se substituyeron por tiendas de lujo. Había muchos comercios y los artículos eran muy caros. La calle era el mayor centro productor y difusor de los cotilleos de la ciudad. Brás Cubas, en *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, divulga en la calle la noticia de que viajaría, como secretario de Lobo Neves, a una provincia del Norte y también con la mujer de éste (su amante).

El trecho más animado de la calle iba desde el Largo de São Francisco hasta la Rua dos Ourives. Allí estaban las tiendas más elegantes y de mejor clientela. Eran frecuentes las conversaciones en francés. En 1862 ya había más de doscientos establecimientos comerciales en la calle y la mayoría de los propietarios eran franceses, aunque también había americanos, italianos, alemanes, ingleses, españoles y hasta suizos. En la década de 1870 había casi trescientos establecimientos comerciales entre cafés, joyerías, sombrererías, tiendas de paraguas, casas de puros, de guantes, sastrerías, floristerías, etcétera. También era el local preferido donde instalar las redacciones de los periódicos: *Jornal do Commercio*, *Diario do Rio de Janeiro*, *A Reforma*, *O País*, *O Globo*, *Gazeta de Notícias*, *Cidade do Rio*, *O Combate*, *O Tempo*, *A República*, *O Século*... Y los mejores médicos, abogados e ingenieros de la

⁸⁰ Quien mejor describe la importancia de la Rua do Ouvidor es Luciano Trigo en el capítulo “Rua do Ouvidor: duas ou três coisas mais”, *op. cit.*, pp. 245-267.

capital tenían su oficina allí. La calle siempre repleta de gente, desde por la mañana hasta por la noche, y siempre fresca porque era una calle estrecha que no recibía mucho sol.

E mesmo o trecho mais elegante da rua tornava-se problemático para as senhoras no horário mais movimentado (das quatro às seis da tarde, quando saíam os jornais vespertinos): havia tantos homens na rua, ou de tocaia nas portas das lojas, atirando sorrisos e olhares convidativos, que elas eram obrigadas a passar espremidas, vermelhas de rubor e de sol de tarde.⁸¹

En el libro de Luciano Trigo aparece recogida la perplejidad de un viajante portugués, João Chagas, acerca de la belleza de las mujeres que se veían en la Rua do Ouvidor.

O tipo de mulher brasileira é essencialmente amoroso. A sua fisionomia respira ao mesmo tempo franqueza e confiança –confidência do amor que ainda não conheceu, confiança do amor que já lhe foi revelado. Todas elas passam orgulhosamente, nenhuma com timidez, e com um irresistível eflúvio de toda a sua pessoa, no seu porte como no seu olhar, ao mesmo tempo doce e dominador, cada uma delas parece afirmar, passando, o triunfo eterno do amor, a soberania indestrutível da mulher. (...) Dez minutos parado a uma porta, e fico compreendendo o papel da mulher no Brasil. Neste país a mulher domina como soberana.⁸²

La confitería Colombo tenía dos tipos de público: por la tarde iban las familias, por la noche las mujeres de vida fácil y la bohemia. A las dos de la tarde se llenaba de señoras elegantes, con sus abanicos y sus sombreros que intercambiaban ideas sobre la temporada del Teatro Lírico o sobre sus viajes a Petrópolis mientras comían empanadillas, té o helados. La calle fue uno de los primeros lugares de Brasil de emancipación de la mujer, ya que allí, por primera vez, se veían señoras sin acompañante sin que eso resultase extraño.

También estaba allí la Editora Garnier, fundada en 1844, lugar que durante décadas Machado de Assis frecuentó, antes de ir a coger el tranvía para el barrio de Laranjeiras. Allí se encontraba con José Veríssimo, Graça Aranha, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Sílvio Romero, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa, Coelho Neto, Araripe Júnior y Mário de Alencar, entre otros. En la editorial Garnier se publicaba lo mejor de la literatura brasileña del momento También eran importantes las editoriales Laemmert, de libros científicos y la editorial Quaresma, que publicaba ediciones populares. Cuando cerró la editorial Laemmert se mudó allí la Librería José Olympio. Los autores que más vendían a finales del siglo XIX eran, por orden: Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Valentim de Magalhães, Gonzaga Duque y Coelho Neto. Se tiraban de mil a tres mil ejemplares. Los poetas más conocidos eran Olavo Bilac, Luís Murat y Raimundo Correia.

⁸¹ *Ibidem.*, p. 254.

⁸² *Ibidem.*, p. 56.

Esta nova geografia urbana proporcionava novas formas de divulgação e intercâmbio literário. Cafés, salões, clubes e agremiações literárias se multiplicavam e servem de cenário para os encontros entre os intelectuais.⁸³

Los teatros agitaban la vida nocturna de la ciudad. También eran un buen lugar para cortejar mujeres, difíciles o fáciles. Había teatros por todas partes, mujeres vestidas a la moda francesa. Hay que tener en cuenta que el teatro es la puesta en escena de una vida alternativa de sueños, fantasías y deseos frustrados, por ese motivo hay escenas de teatro o de ópera en todas las novelas de adulterio. Entre los principales teatros de la Corte estaban el Imperial Teatro de Don Pedro II, en el Largo da Carioca, inaugurado en 1871, el Teatro Lírico Fluminense, el Teatro Ginásio, el Teatro São Luís, el Teatro São Pedro de Alcântara, el Ateneo Dramático, el Teatro Alcázar, etcétera. A la salida del teatro, la elegancia de las mujeres proporcionaba una verdadera procesión de vestidos de tejidos finísimos, de sombreros, velos, abanicos, joyas, diamantes y miradas. Y cercando la vida de los teatros había hoteles y salas de libre acceso de reputación dudosa en la que cualquier hombre podía entrar y en donde podían encontrarse a algunas de las actrices que acababan de ver en el palco del teatro. En las mesas de estas “pensiones de artistas” los clientes se mezclaban con las prostitutas, mozas bien vestidas que intercambiaban miradas con los caballeros de las chaquetas, todos integralmente bebidos. Además había un gran número de jóvenes francesas que trabajaban en el comercio de la Rua do Ouvidor que no eran prostitutas pero que tampoco eran honestas, se encontraban en el umbral de una casi prostitución que se disimulaba de muchas formas.

Machado de Assis y el teatro

Machado de Assis tenía verdadera adoración por el teatro. También lo había conocido y examinado muy de cerca cuando hacía de censor de obras en el Conservatorio Dramático. Por eso parece normal que a muchos de sus personajes les guste mucho ir al teatro y vayan casi como si se tratase de un culto. Por ejemplo, vemos aquí explicada, en un fragmento de la obra *Dom Casmurro*, la frecuencia con la que Bento y Capitu asistían al teatro:

Ao teatro íamos juntos; só me lembra que fosse duas vezes sem ela, um benefício de ator e uma estréia de ópera, a que ela não foi por ter adoecido, mas quis por força que eu fosse. Era tarde para mandar o camarote a Escobar; saí, mas voltei no fim do primeiro ato. Encontrei Escobar à porta do corredor.⁸⁴

⁸³ *Ibidem.*, p. 96.

⁸⁴ Machado de Assis, *Dom Casmurro* (Obras Completas), p. 919.

También, en *Memórias Póstumas de Brás Cubas* hay una predilección por parte de Damasceno, un personaje ocasional, por el teatro:

Gostava muito de teatro; logo que chegou, foi ao Teatro de São Pedro, onde viu um drama soberbo, a “Maria Joana”, e uma comédia muito interessante “Kettly, ou a volta à Suíça”. Também gostava muito da Deperini, na “Safo”, ou na “Ana Bolena”, não se lembrava bem. Mas a Candiani!⁸⁵, sim, senhor, era papa-fina. Agora queria ouvir o “Ernani”, que a filha dele cantava em casa, ao piano: “Ernani, Ernani, involami...” – e dizia isso levantando-se e cantarolando a meia-voz. – No norte estas coisas chagavam como um eco. A filha morria por ouvir todas as óperas. Tinha uma voz muito mimosa a filha. E gosto, muito gosto. Ah! Ele estava ansioso por voltar ao Rio de Janeiro.⁸⁶

En otro capítulo de la misma obra, Lobo Neves le lleva unos ingresos a Virgília para ir al palco del Teatro lírico:

— Nada menos que um camarote.

— Para a Candiani?

— Para a Candiani.

Virgília bateu palmas, levantou-se, deu um beijo no filho, com um ar de alegria pueril, que destoava muito da figura; depois perguntou se o camarote era de boca ou de centro, consultou o marido, em voz baixa, acerca da *toilette* que faria, da ópera que se cantava e de não sei que outras coisas.⁸⁷

Era tal el fervor vivido por el teatro que cualquier altercado provocaba un escándalo. A partir de 1854 las sillas del teatro pasaron a ser numeradas, cosa que causó un gran enfado en José de Alencar que alegó que no se podía obligar a ningún hombre a comprar el derecho de estar recluido en una silla y adscrito a un número como si fuera un siervo de la gleba.

Y es que en 1860 Rio de Janeiro pasaba por una época esplendorosa de obras de teatro y fue en esta época que Machado escribió muchas de sus piezas teatrales, comedias de un acto inspiradas en el model de Alfred Musset, escritos para la lectura y no para la respresentación: *Desencantos*, *O caminho da porta*, *O protocolo*, *Quase ministro*, *Os deuses de casaca*, *Não consultes médico* e *Lição de botânica*. Muchas de ellas llegaron a estrenarse.

En los periódicos aparecían muchos anuncios de profesores de danza. Muchos venidos de Francia directamente. Las mujeres, que sentían debilidad por la música, se liberaba bailando, pero más todavía las enclaustradas mujeres casadas:

85 La cantante lírica italiana a la que se refiere Machado, fue muy famosa y popular tras interpretar varias óperas, especialmente de Bellini en Rio de Janeiro a partir de la década de 1840.

86 Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Obras Completas), p. 600.

87 *Ibidem.*, p. 577.

Observava-se que os bailes eram também uma oportunidade de lazer para as brasileiras casadas e “quase as únicas ocasiões nas quais as damas têm permissão de misturar-se na vida social.⁸⁸

El canónigo Roquette tiene también una receta para recomendar a la mujer cómo comportarse en un baile: “Si la mujer es invitada por diferentes caballeros a bailar, ella debe tener mucho cuidado en no confundir a los unos con los otros; debe tomar medidas para no olvidar el orden de las contradanzas prometidas y si no lo recuerda puede anotarlo en el abanico o en su cartera. Si ocurriese que se suscitara una disputa entre los bailarines debido al orden, no debe dudar en decir inmediatamente que está muy cansada, que no puede cumplir su promesa de bailar con ellos y que ya no danza más, conservando siempre un aire alegre y desenfadado. La mujer no debe mostrar preferencia por ninguno de los hombres que la invitaron a bailar: viejo, feo, cojo. Un gesto, una mirada desdeñosa podría poner en riesgo su reputación y la existencia de hombres de su familia, que estarían obligados a defenderla”.⁸⁹

También Roquette las advierte del efecto embriagante del baile: “La música de los bailes, las luces, la multitud de gente, los olores, el contacto con personas de diferente sexo, causan una especie de embriaguez, de la que es necesario desconfiar. La persona debe tener cuidado cuando la alegría se vuelva ruidosa, descomedida, familiar: muchas veces es el resultado de la bulla y de los movimientos violentos. La sangre sube a la cabeza, se habla sin reflexionar y se obra sin consideración”.⁹⁰

Y continúa dándole instrucciones al hombre: “Al hombre le es recomendado no valsar nunca sin guantes blancos. Debe tener el cuidado de coger a la señora por la cintura y nunca por los pliegues del vestido, sólo debe acercar a su pecho la mano de la señora pero nunca su cuerpo. Debe recordar que un hombre bien criado debe tener recelo de tocar el vestido de una dama, cuando le quiere demostrar la mayor afección que tiene por ella”.⁹¹

Finalmente la mujer debe agradecerle el baile al hombre pero no demostrarle ningún interés de continuar la conversación para que no se creen malos entendidos: “La mujer debe agradecerle el baile al caballero, con medida, cuando regresa a su lugar. Hará todo lo posible por no pedirle nada al caballero con quien bailó para que él no tenga motivo de quedarse cerca, o de volver allí. Debe arreglarse de modo que no le pida que le aguanten el abanico, ni el pañuelo, ni el ramillete ni el frasquito de perfume. Los hombres ordinariamente malinterpretan ese género de ocupaciones que las señoras les dan y hacen más ausencias de

88 Tânia Quintaneiro, *op. cit.* p 204.

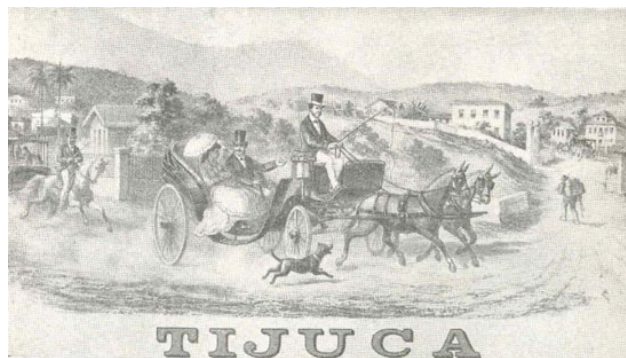
89 J. I. Roquette, *op. cit.*, p. 150.

90 *Idem.*

91 *Ibidem.*, p. 154.

las que proceden. La mujer debe evitar toda relación con su *caballero*. En otro tiempo estaría mal visto hablar con él, aunque fuese un conocido. Hoy en día, si un *caballero* desconocido le habla a su *dama* ella debe responderle pero cuantas menos palabras use, mejor, y nunca por su voluntad la *dama* debe prolongar la conversación. Nunca la mujer debe mostrar un aire enfadado, o avergonzado; no debe responder nunca con aire desenvuelto sino con un modo blando y grave, y nunca debe preguntar nada, aunque fuera para saber el nombre de algunas señora notable que excitase su curiosidad” .92

Medios de transporte: Tipos de carruajes93



Los carruajes son espacios literariamente importantes porque en las novelas de adulterio se utilizan para el encuentro amoroso.

Eran varios los tipos de carruajes que se podían encontrar en la época: el cupé (el carro particular de los más pudientes, de cuatro ruedas, dos asientos y un cochero); el landó (también un carro de lujo, un poco mayor que el cupé, de cuatro ruedas y capota reversible); la victoria, (carruaje descubierto, de cuatro ruedas); las “seges”, (carruaje antiguo, muy elegante), los tálburis (carruajes de dos ruedas grandes que a veces hacían de taxis a médicos y periodistas...); las calesas; las diligencias; los carruajes; los carritos tirados a mano; las carrozas y los cabriolés, entre otros, todos normalmente tirados por caballos o burros. A partir de 1850, tener carros era todo un lujo. En las playas, en las calles, en las plazas, había muchos carros, y casi todos eran particulares. Muchos tenían cocheros o lacayos, con sus limpias libreas que a veces llevaban las armas de la casa grabadas en sus botones. Muchos cocheros tenían una segunda profesión, ser alcahuetes de sus señores o de sus clientes.

A partir de 1850 las calesas y los cupés de origen francés se convierten en rarezas, en piezas de museo. Sólo algunas familias ricas ostentaban esos carruajes de lujo y se destinaron

92 *Ibidem.*, p. 155.

93 Véase el capítulo “Meios de transporte” en Luciano Trigo, *op. cit.*, pp. 191-201.

sólo para bodas entre ricos o las comitivas de los gobernantes. Sólo los muy ricos tenían un cupé para ir de paseo, o una victoria, o una calesa o un landó. Los cocheros particulares utilizaban elegantes chaquetas cerradas, contrastando así con los cocheros de los carros de las plazas, de apariencia dejada como sus vehículos: sombrero de paja, chaqueta abierta, camisa andrajosa, esperando al cliente que no llegaba porque la carrera era cara y al no existir una tabla de precios le cobraban al cliente dependiendo de su cara.

A causa del gran número de accidentes que se producían por choques y derrapes llegó el año 1847, en que el tráfico empezó a reglamentarse. La Cámara Municipal decidió que para descongestionar las principales vías de la ciudad pondría multas ante cualquier infracción. Se crearon calles de doble dirección, imprescindible en las calles más estrechas, aunque siempre la dirección más problemática era la calle a la derecha, siempre repleta de carruajes y carrozas.

Pero la alternativa a las vías terrestres siempre fue la vía marítima. Debido a la difícil topografía de Rio de Janeiro, llena de serranías y ríos, muchas veces era más fácil la comunicación a través de las barcas, que tenían muchas veces líneas regulares. Después llegaron los barcos a vapor.

Había también “transporte público”. En 1839 se crearon las primeras líneas de ómnibus de tracción animal que salían de la plaza de la Constitución. Tanto los ómnibus como las diligencias eran movidos por tracción animal, por dos o cuatro caballos que transportaban entre ocho y doce personas que se sentaban frente a frente en dos bancos longitudinales. Los tranvías, también movidos por tracción animal, aunque ya circulaban por raíles de hierro, fueron la mejor innovación en el área de los transportes. Tenían cortinas de impermeable verde en las ventanas, no paraban en las subidas aunque los primeros pasajes eran muy caros. Para atender a las familias elegantes, ya que tener carruajes particulares estaba fuera de moda y resultaba muy cara su manutención, se crearon los “tranvías de calzoncillos” (*bondes de ceroulas*), eran tranvías cuyos asientos estaban forrados con capas de fustán blanco (una tela tejida en cordón) para proteger la ropa de los pasajeros, especialmente las noches en las que había espectáculo en el Teatro Lírico. Pero en 1892 llegó el tranvía eléctrico y ese acontecimiento colocó a Rio de Janeiro al mismo nivel de otras grandes metrópolis europeas. A partir de entonces fueron desapareciendo los ómnibus, las diligencias y hasta los inmortales tálburis-taxis. Pero muchos barrios fueron beneficiados por los tranvías, barrios que se convertirían en zona de residencias particulares, como por ejemplo el barrio de Santa Teresa.

3. a. VIRGÍLIA EN *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS* (MPBC)

La igualdad de los derechos era todavía insospechado en la segunda mitad del s. XIX. Era sólo una idea de un grupo de pensadoras feministas que ansiaban la libertad igual a la del hombre en todos los niveles: vital, intelectual, profesional,educacional, político y económico.

Machado de Assis en su novela *Memórias Póstumas de Brás Cubas* no intenta lanzar un mensaje feminista a los lectores sino que utiliza el adulterio femenino como motivo literario, ya que se trataba de un tema muy analizado en la época, además de demostrar cierta preocupación por el ocio y la mala educación burguesa.

Memórias Póstumas de Brás Cubas cuenta la historia de Brás Cubas, que desde la muerte decide narrar su insignificante existencia. De principio a fin cuenta cómo nace en el seno de una familia adinerada, cómo se abre a los misterios del amor de la mano de la cortesana Marcela, cómo se desarrolla su relación con su verdadero amor, Virgília, con quien vivirá un largo romance adúltero pero con quien no se casará ni logrará tener hijos. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* es la historia de una vida que no alcanza ninguno de sus propósitos.

Machado en cada una de sus obras plantea muchas temáticas, pero esta obra marca un antes y un después en la producción machadiana ya que es la primera vez que abordará dos temas tan trascendentales como el adulterio y la prostitución. Pero me referiré especialmente a la importancia de los personajes femeninos porque tras ellas normalmente hay personajes atrevidos que desafían la norma moral vigente y eso presenta varios cuestionamientos y varias propuestas al lector.

Virgília

Virgília también es una excepción, una rareza en cuanto a que su comportamiento es el reflejo del espejo en el que se mira. Y extrañamente no es castigada por su relación adúltera. Tampoco los hombres son castigados cuando cometen adulterio. No hay ninguna orden moral, siquiera judicial, que esté por encima de ellos. Ellos son la cima de la sociedad patriarcal.

Pero Virgília, en un primer momento, es diseñada por Machado, aparentemente, como la mujer ideal (si descartamos que recalca que era muy atrevida):

Naquele tempo contava apenas uns quinze ou dezesseis anos; e 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 tempo, porque isto não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas; mas também não digo que lhe maculasse o rosto nenhuma sarda ou espinha, não. 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. Era isto Virgília, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril,

cheia de uns ímpetos misteriosos; muita preguiça e alguma devoção, — devoção, ou talvez medo; creio que medo.

Aí tem o leitor, em poucas linhas, o retrato físico e moral da pessoa que devia influir mais tarde na minha vida; era aquilo com dezesseis anos. (MPBC-549)

Ella parece no transgredir ninguna norma. Cuando conoce a Brás, cuando sabe que va a ser su marido, se entrega a él complacientemente, solícita y amiga. El entendimiento entre los dos es muy bueno y al cabo de un mes ya son “íntimos”:

E logo me apresentou à mulher, — uma estimável senhora —, e à filha, que não desmentiu em nada o panegírico de meu pai. Juro-vos que em nada. Relede o capítulo 27. Eu, que levava idéias a respeito da pequena, fitei-a de certo modo; ela, que não sei se as tinha, não me fitou de modo diferente; e o nosso olhar primeiro foi pura e simplesmente conjugal. No fim de um mês estávamos íntimos. (MPBC-556)

Pronto aparece la otra cara de Virgília, la cara de “diabete”. Es cuando Brás llega tarde a su hora de visita y ella está “ansiosa, de mal humor, la frente nublada”. (MPBC-559) En esa escena hay que prestar atención a todos los detalles que Machado coloca: madre e hija están en la sala de visita, la sala social, esperando la puntualidad de la visita del novio que durante la época del cortejo debía de presentarse a una hora marcada en casa de la novia. Brás siquiera reconoce a Virgília al mostrarle ésta su mal humor. De hecho la distorsiona y sufre una alucinación, cree ver en Virgília algo malo, diabólico, y le coloca la cara de la deformada Marcela (que termina cruelmente castigada y envejecida a causa de su vida desmesurada).

E era verdade. Entrei apressado; achei Virgília ansiosa, mau humor, fronte nublada. A mãe, que era surda, estava na sala com ela. No fim dos cumprimentos disse-me a moça com sequidão:

— Esperávamos que viesse mais cedo.

Defendi-me do melhor modo; falei do cavalo que empacara, e de um amigo, que me detivera. De repente morre-me a voz nos lábios, fico tolhido de assombro. Virgília... seria Virgília aquela moça? Fitei-a muito, e a sensação foi tão penosa, que recuei um passo e desviei a vista. Tomei a olhá-la. As bexigas tinham-lhe comido o rosto; a pele, ainda na véspera tão fina, rosada e pura, aparecia-me agora amarela, estigmada pelo mesmo flagelo que devastara o rosto da espanhola. Os olhos, que eram travessos, fizeram-se murchos; tinha o lábio triste e a atitude cansada. Olhei-a bem; peguei-lhe na mão, e chamei-a brandamente a mim. Não me enganava; eram as bexigas. Creio que fiz um gesto de repulsa. (MPBC-559-560)

Pero si Virgília es un “diabete”, será un diabete angelical, si es posible una antítesis tal. Esa antítesis es la clave del juego machadiano. Si el análisis del comportamiento de Machado se quedara en la superficie, el lector sólo llegaría a conocer a la Virgília “angelical”, la Virgília que más tarde se casará felizmente con Lobo Neves, aparentemente próspera, buena madre, altruista. Pero profundizando en la caracterización de su personaje, la

descripción que Machado nos hace de Virgília es el de una mujer que no es sólo una fachada, una apariencia, sino que es una mujer que a lo largo de la novela dará rienda suelta a su voluntad y a sus deseos, siempre sabiendo mantener la compostura y disimulando con maestría. Virgília se permitirá amar a Brás Cubas y se permitirá continuar afablemente la relación con su marido, aún sabiendo que él sospecha de ella. Pero incluso sospechando, Lobo Neves ve en Virgília un mar de virtudes.

Lobo Neves, a princípio, metia-me grandes sustos. Pura ilusão! Como adorasse a mulher, não se vexava de mo dizer muitas vezes; achava que Virgília era a perfeição mesma, um conjunto de qualidades sólidas e finas, amorável, elegante, austera, um modelo. (MPBC-571)

Por lo tanto, por encima de la voluntad de Lobo Neves y de la de Brás, impera la de Virgília. Este personaje machadiano ultrapasa los límites de dominio habituales en una mujer de la época, ella va más allá del hogar, domina la voluntad de los dos hombres que la quieren y ninguno de los dos es capaz de renunciar a ella, tampoco. Roberto Schwarz explica el carácter de Virgília:

Virgília, contrariamente a los caballeros, no es una figura disminuida. También ella quiere lo bueno y lo mejor, entre lo que se incluye las audacias de la elegancia moderna tanto como las ventajas de las situación tradicional. Brillo mundano, un poco de agnosticismo, galanteos románticos, libertad en el amor (sin prejuicio de la vida familiar sólida, consideración pública, oratorio de jacarandá en el cuarto, reputación inmaculada, privilegio).⁹⁴

Siguiendo el hilo de la narración, veremos como el Consejero Dutra, padre de Virgília, al educarla le inculcó la ambición por el poder. La mujer sólo puede alcanzar el nivel más alto por la vía del matrimonio. Pero el hombre sólo puede acceder a una de las carreras de más prestigio social, la política, si está casado. Por eso imperaban en la época los matrimonios de conveniencia donde el amor se dejaba de lado y se pensaba en la estima y la confianza que podían alcanzarse mediante la vida conyugal. Sin embargo, si existía amor, solía ser unilateral, y en estas tres novelas, normalmente son los maridos los apasionados de sus esposas y no al revés, como era lo más habitual:

As mais das vêzes, porém, os casamentos, mesmo quando “começam pelo amor (...) acabam pela estima”, na melhor das hipóteses, sendo felizes os casais que souberam “substituir os fogos da paixão pela reciprocidade da confiança”. E, em muitos casos, senão na maioria, o amor não era indispensável ao matrimônio, “condição de gravidade”, meio de obter fortuna, posição política e consideração pública, tornando-se assim a vida conjugal “tão somente uma crônica: basta-lhe fidelidade e algum estilo. (...)”

⁹⁴ Roberto Schwarz, *Machado de Assis, um mestre na periferia do capitalismo*. (La traducción es mía).

Não a encontraram, essa fusão, senão raramente os casais que foi mais tarde criando, porque o amor, quando existia, era quase sempre unilateral. Ao lado de tantas espôsas amantes e temerosas, há em seus livros umas poucas amadas; e entre os maridos apaixonados, que conseguem conciliar fervor e intimidade, estão os enganados.⁹⁵

Y cuanto más dinero gane el matrimonio, mayores las comodidades, el lujo, la ostentación, la consideración social, mayor la admiración de los demás. Y todo eso repercutía sobre el ego de los cónyuges. Machado parece reconocer muy bien la codicia y se la inyecta a muchos de sus personajes. Virgília creció asumiendo esos valores y cuando conoció a Lobo Neves éste le prometió que la haría marquesa y ella supo que debía dejar de lado al hombre a quien verdaderamente amaba, a Brás. Por el bien de su situación social, sabía que debía casarse con Lobo Neves:

Uma semana depois, Virgília perguntou ao Lobo Neves, a sorrir, quando seria ele ministro.

— Pela minha vontade, já; pela dos outros, daqui a um ano.

Virgília replicou:

— Promete que algum dia me fará baronesa?

— Marquesa, porque eu serei marquês. (MPBC-561)

Irónicamente, Lobo Neves morirá poco antes de llegar a ser ministro (no será ni barón, ni marqués). He aquí la ironía machadiana. Virgília cambia su destino de vida feliz con Brás por una vida material basada en falsas esperanzas con Lobo Neves, esperanzas que al final del libro sabemos que nunca se verán realizadas. Ése es tal vez el castigo máximo que sufre Virgília en la novela, el haber tenido que vivir una vida de esperanzas por haber errado al escoger a su pareja. Esa equivocación hace infelices a todos. Nadie tiene lo que quiere.

Cuando Virgília regresa de São Paulo a Rio de Janeiro con su marido, Brás y Virgília se volverán a encontrar y surgirá el verdadero amor. Machado de Assis ya pone en boca de Brás la duda de que tal vez lo que él siente no es amor, sino las cosquillas del despecho por haber sido rechazado y, en consecuencia, ese narcisismo herido le conduce a las ansias de posesión de la mujer arrebatada.

Tinha velado uma parte da noite. De amor? Era impossível; não se ama duas vezes a mesma mulher, e eu, que tinha de amar aquela, tempos depois, não lhe estava agora preso por nenhum outro vínculo, além de uma fantasia passageira, alguma obediência e muita fatuidade. E isto basta a explicar a vigília; era despeito, um despeitozinho agudo como ponta de alfinete, o qual se desfez, com charutos, murros, leituras truncadas, até romper a aurora, a mais tranqüila das auroras. (MPBC-561)

⁹⁵ Lúcia Miguel Pereira, “Relações de família na obra de Machado de Assis”, pp. 29-30.

Y los encuentros entre los dos se van haciendo más frecuentes, en salones, en fiestas o en teatros que eran los locales de encuentro social de la clase alta. Surge entre ellos la pasión tras un primer acercamiento físico durante uno de estos bailes en la casa de Virgília, (porque en los bailes se levantaba un poco el control habitual sobre las mujeres y éstas tenían un campo de acción mayor para hablar o por lo menos bailar con los hombres). Después llega la materialización del deseo, en un beso trémulo. Y poco tiempo después, el amor. Machado, en un solo párrafo, anticipa cómo será la vida de esta pareja de adúlteros, llena de agitaciones, cóleras, celos, pasión...

Há umas plantas que nascem e crescem depressa; outras são tardias e pecas. O nosso amor era daquelas; brotou com tal ímpeto e tanta seiva, que, dentro em pouco, era a mais vasta, folhuda e exuberante criatura dos bosques. Não lhes poderei dizer, ao certo, os dias que durou esse crescimento. Lembra-me, sim, que, em certa noite, abotoou-se a flor, ou o beijo, se assim lhe quiserem chamar, um beijo que ela me deu, trêmula, — coitadinha, — trêmula de medo, porque era ao portão da chácara. Uniu-nos esse beijo único, — breve como a ocasião, ardente como o amor, prólogo de uma vida de delícias, de terrores, de remorsos, de prazeres que rematavam em dor, de aflições que desabrochavam em alegria, — uma hipocrisia paciente e sistemática, único freio de uma paixão sem freio, — vida de agitações, de cóleras, de desesperos e de ciúmes, que uma hora pagava à farta e de sobra; mas outra hora vinha e engolia aquela, como tudo mais, para deixar à tona as agitações e o resto, e o resto do resto, que é o fastio e a saciedade: tal foi o livro daquele prólogo. (MPBC-569)

Machado crea en Brás a un personaje sin remordimientos, sin escrúpulos, capaz de hacerse amigo de Lobo Neves para estar más cerca de la mujer a la que ama, nunca por amistad. Pero Machado está haciendo el retrato de un hombre de carne y hueso que da rienda suelta exclusivamente a sus intereses. ¿Qué hace Brás cuando descubre que la joven Eugênia⁹⁶ es coja? Primero tontea con ella, la corteja, la besa (hemos de tener en cuenta que los besos antes de estar casados eran considerados un escándalo en la época), permite que ella se enamore de él y luego la aparta de su vida con el mismo manotazo con el que aparta y mata a la mariposa negra que, poco después, revolotea agoreramente sobre su cabeza.

O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita? Tal era a pergunta que eu vinha fazendo a mim mesmo ao voltar para casa, de noite, sem atinar com a solução do enigma. O melhor que há, quando se não resolve um enigma, é sacudi-lo pela janela fora; foi o que eu fiz; lancei mão de uma toalha e enxotei essa outra borboleta preta, que me adejava no cérebro. Fiquei aliviado e fui dormir. (MPBC-554)

96 Machado de Assis escoge el nombre de Eugenia (que en griego significa “bien nacido”) para colocárselo irónicamente a una muchacha coja.

Pero Brás Cubas tuvo una maestra que le enseñó muy bien a ser interesado. ¿Sino cuál es el papel de Marcela en esta obra? Marcela es una mujer marginal que mantiene relaciones amorosas para sacar algún provecho financiero en forma de regalos, casas montadas, etcétera⁹⁷. Ella se aprovechó despiadadamente de la ingenuidad y de la inocencia de un joven Brás de 17 años. Le dio su cuerpo y le sacó mucho dinero en joyas, que era la moneda de cambio de las mujeres de la segunda mitad del s. XIX. El único dinero que tenían las mujeres de entonces no era dinero en metálico sino sus pertenencias (vestidos y joyas, especialmente).

Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos. Meu pai, logo que teve aragem dos onze contos, sobressaltou-se deveras; achou que o caso excedia as raiais de um capricho juvenil. (MPBC-536)

Tal vez Brás aprende de su maestra, Marcela, a satisfacer sus intereses sin tener en cuenta los sentimientos de la víctima. En la sociedad del Segundo Reinado, una mujer adúltera podía ser castigada de varias maneras: o bien era internada en un convento o en una casa de acogida, o bien era encarcelada, o bien era maltratada física y psicológicamente, y a lo peor, era asesinada por su marido que mataría también a su amante. Una mujer que cometía adulterio sabía del riesgo que corría su vida, por lo tanto debía de estar muy convencida (o muy hastiada de su modo de vida) al hacerlo. Al mismo tiempo hemos de pensar que si había tantos hombres adúlteros, debía de haber muchas mujeres adúlteras. Pero la respuesta a esa pregunta es que los señores solían mantener relaciones sexuales con mujeres de un escalafón social inferior: desde las prostitutas a las esclavas o criadas⁹⁸. En algunos casos, las amantes eran mujeres burguesas, pero los romances con ellas salían muy caros... había que regalarles joyas, alquilar un lugar de encuentro y, en definitiva, corrían muchos riesgos sociales. Cuando Brás le pide a Virgília que huyan juntos, y ella le dice que no, él la chantajea con la idea de que si su adulterio es descubierto ella estará “perdida o muerta”, aunque Brás no le preocupa excesivamente poner la vida de Virgília en peligro:

Regiam as Ordenações [Filipinas] que, “achando o homem casado sua mulher em adultério, lícitamente poderá matar assim ela, como o adúltero”, sendo que “não somente poderá o marido matar sua mulher e o adúltero, que achar com ela em adultério, mais ainda os pode lícitamente matar, sendo certo que lhe cometeram adultério.⁹⁹

⁹⁷ Ingrid Stein, *Figuras femininas em Machado de Assis.*, p. 90.

⁹⁸ Véase el epígrafe “Pater familias” en el capítulo “2. b. Las mujeres en el Segundo Reinado” de este estudio.

⁹⁹ *Ordenações Filipinas*, Livro V, Título XXXVIII. Fragmento extraído de la obra de Ingrid Stein, *Figuras femininas em Machado de Assis*, p. 29. (v. el texto de la nota 17).

Pero a Brás poco le importa poner en riesgo la vida de Virgília. Prefiere satisfacer sus impulsos que sentarse a reflexionar. Brás es un personaje trágico porque su vida es muy aburrida, no tiene realmente nada que hacer, ni nada debe de hacer porque no necesita “ganarse el pan con el sudor de su frente”. La única gran idea que tiene le llevará a la muerte.

Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. (MPBC-639)

Ya al final de su vida decide crear el emplasto Brás Cubas. Aturdido con la genialidad de su idea decide airear sus pensamientos, abre la ventana de par en par, entra un golpe de aire y coge una neumonía. La gran idea es el emplasto Brás Cubas que aliviará la melancólica existencia de la humanidad, una excelente excusa para aliviar primero la suya. En el telón de fondo entrevemos el pesimismo existencial de Machado, cultivado en las atentas lecturas de Pascal y Schopenhauer, gracias a los que “formó un sistema filosófico, no compacto, sólido, un modo de ver el mundo y sus males, sus ingratitudes, sus cosas extrañas y reprochables”.¹⁰⁰ Machado reflexiona sobre la poca utilidad de la vida de la gente burguesa, ociosa y desilusionada. Brás no llevará a cabo ninguno de sus anhelos, siquiera el único por el que Machado nos lo presenta completamente apasionado: tener un hijo. Brás quiere tener un hijo pero ya una vez muerto, haciendo balance de su vida, se alegra de no dejarle a ningún descendiente “el legado de nuestra miseria”. (MPBC-639) Eso es lo único que siente que ha hecho bien en su vida.

Una vez iniciado el adulterio entre la pareja, Machado se detiene mucho en describir las sensaciones y las formas del amor. La belleza de Virgília va creciendo a medida que el amor de Brás crece, pero reconoce, en cambio, que él no crece con ese amor.

A beleza de Virgília chegara, é certo, a um alto grau de apuro, mas nós éramos substancialmente os mesmos, e eu, à minha parte, não me tornara mais bonito nem mais elegante. Quem me explicará a razão dessa diferença? (MPBC-570)

Al respecto de la belleza de Virgília, Lia Corrêa Dutra opina que encarna el ideal de belleza femenina del siglo XIX:

A bella Virgília, que tem a boca “fresca como a madrugada e insaciavel como a morte”, “essa mulher esplendida”, que encarna perfeitamente o ideal de beleza feminina no fim do século

100 v. Edson Gonçalves Prata, “*Dom Casmurro*” e o pesimismo de Machado de Assis, (Introducción). (La traducción es mía).

XIX, essa Virgília despida de qualquer escrupulo, é, entretanto, no fundo, uma mulher simples, sem complicações. É um ente feito para o amor, para o prazer e para o luxo, e que para elles tende com uma naturalidade absoluta, como certas flores viram para o sol. Sem incertezas, sacrifica Braz Cubas a Lobo Neves, e com a mesma facilidade Lobo Neves a Braz Cubas. Não conhece nem conhecerá nunca o remorso. Casa-se com um, desprezando o outro, porque crê no futuro do primeiro; recusa-se a fugir com Braz Cubas, porque está confortavelmente installada na vida facil do marido. Na sua amoralidade —que Machado de Assis aponta com certa indulgencia, com uma satisfação secreta e a uma tolerância de homem diante da bonita creatura peccadora— arrasta em suas complicações amorosas a virtuosa D. Plácida.¹⁰¹

En contraste con esa frialdad con la que es caracterizado Brás, Machado traza en Virgília rasgos de cierta humanidad. La hace reconocer que siente remordimientos (aunque Lia Corrêa considere que no) y en algunos momentos, incluso repulsión por su comportamiento, por su doble vida sentimental:

Era a nossa sorte amar-nos; se assim não fora, como explicaríamos a valsa e o resto? Virgília pensava a mesma coisa. Um dia, depois de me confessar que tinha momentos de remorsos, como eu lhe dissesse que, se tinha remorsos, é porque me não tinha amor, Virgília cingiu-me com os seus magníficos braços, murmurando:
Amo-te, é a vontade do céu. (MPBC-571)

Y es que Virgília es religiosa (a su manera y cuando le conviene) y, además, miedosa:

E esta palavra não vinha à toa; Virgília era um pouco religiosa. Não ouvia missa aos domingos, é verdade, e creio até que só ia às igrejas em dia de festa, e quando havia lugar vago em alguma tribuna. Mas rezava todas as noites, com fervor, ou, pelo menos, com sono. Tinha medo às trovoadas; nessas ocasiões, tapava os ouvidos, e resmoneava todas as orações do catecismo. Na alcova dela havia um oratoriozinho de jacarandá, obra de talha, de três palmos de altura, com três imagens dentro; mas não falava dele às amigas; ao contrário, tachava de beatas as que eram só religiosas. Algum tempo desconfiei que havia nela certo vexame de crer, e que a sua religião era uma espécie de camisa de flanela preservativa e clandestina; mas evidentemente era engano meu. (MPBC-571)

Virgília esconde su impulso amoroso y lo justifica mediante la voluntad divina. Con eso quiere decir que ella no ha escogido quererle sino que Dios la ha escogido a ella para que le ame. En el libro de Teresina Mucci Xavier¹⁰² está muy bien explicada la función psicológica y pragmática que tiene la religión en algunos personajes femeninos de Machado de Assis. La religión es una fuga, un comercio. La idea de Dios es un refugio para los momentos difíciles, es un remunerador de los bienes materiales, otorga glorias y prestigio social. La autora tiene esta opinión sobre Virgília:

101 Lia Corrêa Dutra, “Algumas mulheres de Machado de Assis”, en la *Revista do Brasil*, p. 83. (He mantenido la puntuación y la acentuación que se encontraba en el texto original).

102 v. El capítulo “Atitudes religiosas” en *A personagem feminina no romance de Machado de Assis*, de Therezinha Mucci Xavier, p. 56.

Virgília não possui hábitos religiosos, não participa das missas de preceito e só vai à Igreja em ocasiões festivas. Reza por medo às trovoadas. A oração é uma fuga para os seus temores. A mínima devoção que possui está condicionada ao terror. Possui um grande respeito humano, a ponto de esconder das amigas um oratório que há em seu quarto. Tem vergonha de observar a religião ou tornar-se *beata*, substantivo que usa para denominar as mulheres autenticamente religiosas. Ignora a tal ponto o sentido do sacramento matrimonial, o dever de fidelidade ao marido que, embora dissimulando e escondendo da sociedade seu amor por Brás Cubas, acredita que amá-lo é a vontade de Deus, como se a moral fosse separada da religião, como se existisse apenas a moral social e inexistisse a teológica.¹⁰³

Como Virgília resuelve no huir con Brás a Europa, o a cualquier lugar donde pudieran alejarse del marido y vivir su amor, la única solución que le queda a Brás es buscar una casa en la ciudad en la que puedan encontrarse. El ama de llaves, la guardiana de su romance, será Dona Plácida, la única mujer de condición inferior por la que Brás muestra un poco de cariño. Machado dedica el capítulo 74 entero a darle voz a esta modesta señora que contará su triste historia. Es la voz de la miseria que consigue conmover los oídos, que no los corazones, de los que no han sufrido nunca. Lo que demuestra esta confesión que le hace D. Plácida a Brás es que los pobres dependen completamente de los ricos para sobrevivir y no terminar en la calle pidiendo limosna.

— Minha filha fugiu-me; foi com um sujeito, nem quero saber... Deixou-me só, mas tão triste, tão triste, que pensei morrer. Não tinha ninguém mais no mundo e estava quase velha e doente. Foi por esse tempo que conheci a família de Iaiá: boa gente, que me deu que fazer, e até chegou a me dar casa. Estive lá muitos meses, um ano, mais de um ano, agregada, costurando. Saí quando Iaiá casou. Depois vivi como Deus foi servido. Olhe os meus dedos, olhe estas mãos... E mostrou-me as mãos grossas e gretadas, as pontas dos dedos picadas da agulha. — Não se cria isto à toa, meu senhor; Deus sabe como é que isto se cria... Felizmente, Iaiá me protegeu, e o senhor doutor também... Eu tinha um medo de acabar na rua, pedindo esmola... (MPBC-586)

Virgília arreglará la casa de los encuentros con muy buen gusto. La costumbre hace que Machado resalte el buen trabajo que realiza, por estar dentro de uno de sus trabajos habituales, el cuidado del hogar. Es interesante observar cómo Brás llevará unos libros a la casa como si con eso se completara o adquiriera un aire más acogedor. Ese detalle es sorprendente si tenemos en cuenta que la mayoría de las casas de la época apenas poseían libros.

¹⁰³ Therezinha Mucci Xavier, *op. cit.*, p. 59.

Virgília fez daquilo um brinco; designou as alfaías mais idôneas, e dispô-las com a intuição estética da mulher elegante; eu levei para lá alguns livros, e tudo ficou sob a guarda de Dona Plácida, suposta, e, a certos respeitos, verdadeira dona da casa. (MPBC-583)

Machado continúa la caracterización de Virgília describiéndola constantemente con una actitud pueril. En el período largo que duran sus encuentros secretos en la casita de Gamboa, ella está feliz y se comporta como una niña, pero ese comportamiento provocado encubre una falsa inocencia para conseguir salirse airosa de situaciones en las que es culpable. Por ejemplo, en una fiesta ella habla y baila de más con un caballero, escuchando sus cortejos, y, al día siguiente, en su encuentro en la casita, Brás le pide explicaciones:

E foi tirar o chapéu, lépida, jovial, como a menina que torna do colégio; depois veio a mim, que estava sentado, deu-me pancadinhas na testa, com um só dedo, a repetir: — Isto,isto; — e eu não tive remédio senão rir também, e tudo acabou em galhofa. Era claro que me enganara. (MPBC-588)

La relación entre ambos vivirá momentos álgidos, momentos como el del embarazo (aunque ella acaba sufriendo un aborto natural). Pero poco a poco la relación comenzará a decaer, a entrar en la cotidianidad y en la rutina (según la metáfora machadiana comenzarán a descender la colina después de haber alcanzado la cumbre). El punto de inflexión parece ese hijo que nunca terminó de nacer.

A medida que avanza la narración y la caracterización de los personajes, veremos que Virgília cumple con pocas de las virtudes de la mujer ideal. Tampoco será una buena madre. Machado sólo nos presenta a su único hijo en situaciones utilitarias. La compañía del niño sirve siempre para encubrir alguna acción, como por ejemplo cuando Brás está en su lecho de muerte y le pide a Virgília que no vuelva a la casa a visitarle sola, sino con el niño, para así conservar su honor. Es importante recordar aquí que las mujeres (incluidas las viudas, como ya era el caso de Virgília), no podían pasear solas por la calle y mucho menos visitar a un hombre solo. Eso podía poner en duda su honor y el de toda su familia. Otro de los momentos “útiles” es cuando Virgília sabe que podrá ver a la Candiani¹⁰⁴, la magnífica y adorada artista de ópera, en un palco (que implicaba el lujo máximo). Su felicidad se muestra con la efusividad con la que besa a su hijo “con un aire de alegría pueril que desentonaba de su figura” (MPBC-577) desviando así la posible situación de conflicto que representaría besar a su marido delante de Brás.

104 Candiani fue una cantante italiana de ópera que tuvo un enorme éxito en Río de Janeiro en la década de 1840.

Nhonhô, que es como llaman al pequeño, no es siquiera un personaje secundario sino que es un personaje con fines utilitarios. Cuando Brás le propone a Virgília huir, ella le responde inmediatamente que no puede abandonar a su hijo. La excusa es una buena coartada para Virgília. Brás reflexiona en voz alta y en seguida le hace saber al lector que ella no podía dejar atrás la condición pública por amor, que Virgília era capaz de realizar grandes sacrificios para mantener los dos. Ella aprovechará la ocasión para agarrarse con fuerza a la idea de tener una casita para sus encuentros. Virgília no se siente obligada a optar, por eso ella escoge las dos opciones: conservar su matrimonio y frecuentar la casita “paraíso” para encontrarse con su amante.

Cuando Virgília queda embarazada, aparentemente de Brás debido a los frecuentes encuentros secretos en la casa de la Gamboa, él percibe en ella una gran aflicción. Y es una aflicción egoísta. Un embarazo alejaría a Virgília de la vida de la corte, de la asistencia a las fiestas, de los paseos por el Jardín Botánico, del teatro, de los encuentros secretos con Brás, además de sentir vergüenza del propio embarazo. Y lo que ella alega es que no quiere volver a pasar por el sufrimiento del primer parto, pero la realidad es otra. Sin embargo, a su infelicidad se contraponen la gloria de Brás, que se siente completamente realizado con la idea de un sucesor:

Naquela noite descobri a causa verdadeira. Era medo do parto e vexame da gravidez. Padecera muito quando lhe nasceu o primeiro filho; e essa hora, feita de minutos de vida e minutos de morte, dava-lhe já imaginariamente os calafrios do patíbulo. Quanto ao vexame, complicava-se ainda da forçada privação de certos hábitos da vida elegante. Com certeza, era isso mesmo; dei-lho a entender, repreendendo-a, um pouco em nome dos meus direitos de pai. Virgília fitou-me; em seguida desviou os olhos e sorriu de um jeito incrível. (MPBC-601)

Es interesante comparar cómo Machado coloca infelicidad en la mujer al quedar embarazada y felicidad desorbitante cuando Brás sabe que va a ser padre. Lúcia Miguel Pereira describe perfectamente esta oposición:

Mas embora algumas vêzes pesada, a paternidade parece em suas personagens mais profunda e plenamente sentida do que a maternidade. [...] Tal vez haja, no fundo do menos apêgo da mulher machadiana ao filho uma obscura revolta contra os sacrifícios que esta lhe exige. Pelo menos duas personagens, Natividade e Virgília, deixam perceber êsse estado de espírito, oposto ao masculino, que era todo orgulho de procriar.¹⁰⁵

Brás en un momento visualiza la futura vida de su hijo varón, llevando a cabo todos los sueños frustrados de su supuesto padre, Brás. No hay que olvidar que en la época, los padres decidían la profesión de sus hijos y también su matrimonio.

105 Lúcia Miguel Pereira, *op. cit.*, p. 21.

O maroto amava-me, era um pelintra gracioso, dava-me pancadinhas na cara com as mãozinhas gordas, ou então traçava a beca de bacharel, porque ele havia de ser bacharel, e fazia um discurso na câmara dos deputados. E o pai a ouvi-lo de uma tribuna, com os olhos rasos de lágrimas. De bacharel passava outra vez à escola, pequenino, lousa e livros debaixo do braço, ou então caía no berço para tornar a erguer-se homem. (MPBC-598-599)

Al respecto del tema de la maternidad Lúcia Miguel Pereira¹⁰⁶ cree que Machado de Assis falló sistemáticamente en la reconstrucción de las costumbres de la época:

Há todavia um ponto em que lhe falhou, e falhou sistematicamente, o apuro na reconstituição dos costumes da época. Infidelidade tanto mais estranhável, tanto mais difícil de explicar quanto se prende a um aspeto básico e evidente da sociedade oitocentista: a constituição da família. Não será necessário coligir datos para mostrar quão numerosa em regra esta, abrolhando em pencas de crianças a maioria das mulheres, que muitas vezes literalmente se esvaíam na procriação, pois senão morriam de parto cedo envelheciam, perdiam com as maternidades repetidas as graças femininas, passavam a viver através da prole. Ora, em Machado de Assis, quase só existem famílias pequenas, pequenas mesmo para os padrões atuais, elevando-se portanto em seus livros o hábito generalizado o que no momento representaria uma exceção.¹⁰⁷

Cierto es que Virgília tiene un único hijo y un aborto. Tal vez por sólo haber tenido un embarazo consigue mantener su hermosura hasta bien entrada en años, pero tal y como veremos, los personajes femeninos que están siendo analizados, no tienen muchos hijos. Virgília y Capitu tendrán un hijo varón. Sofia no tendrá hijos aunque cuidará maternalmente de una prima suya, Maria Benedita.. Estas mujeres envejecerán conservando una belleza decadente, “otoñal” y con elegancia, como es el caso de Virgília. Una vejez completamente diferente al de la mujer común.

Pero L. M. Pereira matiza todavía más su observación anterior:

Poder-se-ia supor que o romancista, desejoso de concentrar-se no estudos dos caracteres, no comportamento de cada personagem, evitava multiplicar os figurantes –mas se assim fôsse não as dotaria, as famílias, de tantos elementos laterais, tios, primos, e até agragados, todos atuantes, participando dos conflitos, exigindo atenção.¹⁰⁸

A Machado de Assis no le interesa hablar sobre una mujer llena de hijos, sobre una mujer común. Esa es la realidad, y con ella no puede provocar ni transmitir ningún elemento novedoso a la lectora que le estaba leyendo. Machado escoge a conciencia que sus mujeres tengan pocos hijos para así dejarlas un poco más libres, dentro de su escasa libertad. Y esa mujer un poco más libre que las mujeres “comunes” es una mujer con clase, que le gusta arreglarse, cuidarse, vestirse elegantemente. Machado nunca se olvida de describir a sus

¹⁰⁶ *Ibidem.*, p. 19.

¹⁰⁷ *Ídem.*

¹⁰⁸ *Ídem.*

personajes, especialmente los femeninos, en sus vestidos (armas de seducción y lenguaje de comunicación), y en sus partes más destacadas: ojos y brazos, principalmente, y sus complementos, como las joyas, que las hacen parecer todavía más bellas:

E esta idéia fez-me sucessivamente desesperado e frio, disposto a esquecerê-la e a matá-la. Via-a dali mesmo, reclinada no camarote, com os seus magníficos braços nus, — os braços que eram meus, só meus — fascinando os olhos de todos, com o vestido soberbo que havia de ter, o colo de leite, os cabelos postos em bandós, à maneira do tempo, e os brilhantes, menos luzidios que os olhos dela... Via-a assim, e doía-me que a vissem outros. (MPBC-578)

Brás, obsesionado con Virgília, se la imagina en el teatro y sólo ve sus brazos, la parte del cuerpo más codiciada y erótica de la mujer, tal vez por ser la única que se mostraba a la vista. Pero nunca se olvida de describir la mirada, en este caso de los otros, fascinados ante tanta belleza y elegancia. Destaca también el tipo de peinado a la moda de la época y los brillantes, ya que las joyas hacían relucir todo el poder material de la familia a la que la mujer representaba.

Tampoco se olvida nunca de ambientar, con escasos trazos, las calles y los locales donde se sucede la acción. Menciona los detalles más relevantes y significativos. Por ejemplo, Machado hará un seguimiento de la llegada de Virgília a su encuentro secreto con Brás en la casa del barrio de la Gamboa. Veremos a Virgília llegar en una “sege”, uno de los carruajes más elegantes del momento, con un velo en el rostro, que la ocultaba de la mirada de los indiscretos y paseantes, y es descrita envuelta en un manto que le disfrazaba las formas corporales (que la ayudaba a camuflarse más todavía). Una vez llega a la casa se deja caer en el canapé, el mueble por excelencia de los enamorados.

Cuando a Lobo Neves le llega la carta anónima anunciando la infidelidad de Virgília, Brás se queda perplejo con la explicación que le da Virgília de su reacción frente a Lobo Neves, porque ella se lo cuenta con una gran “tranquilidad moral”, que demuestra su gran capacidad de autocontrol y disimulo.

O marido mostrou-lhe a carta, logo que ela se restabeleceu. Era anônima e denunciava-nos. Não dizia tudo; não falava, por exemplo, das nossas entrevistas externas; limitava-se a precavê-lo contra a minha intimidade, e acrescentava que a suspeita era pública. Virgília leu a carta e disse com indignação que era uma calúnia infame.

— Calúnia? perguntou Lobo Neves.

— Infame. (MPBC-602)

Hay otro gran momento en el que el disimulo y la valentía de Virgília contrastan con la cobardía de Brás Cubas. Es cuando Lobo Neves ya sospecha de la relación entre ambos y se presenta en la casa de la Gamboa, donde vive D. Plácida. Va para ver si les encuentra juntos allí. Brás se esconde tras una puerta y no se atreve a enfrentarle. Pero realmente es lo

mejor que podía hacer tanto para él como para Virgília. Si Virgília era descubierta ella podía morir, pero él también. No se sabe cómo podía ser de agresiva la reacción de un marido celoso y deshonrado en aquella época.

Dona Plácida foi buscar um espelho, abriu-o diante dela. Virgília punha o chapéu, atava as fitas, arranjava os cabelos, falando ao marido, que não respondia nada. A nossa boa velha tagarelava demais; era um modo de disfarçar as tremuras do corpo. Virgília, dominado o primeiro instante, tornara à posse de si mesma. (MPBC-608)

Y poco a poco, al enfriarse la relación entre los amantes, Virgília irá acercándose más y más al marido. He aquí la descripción de la ambición de Virgília. Ella sabe que cerca de Lobo Neves tiene la posibilidad de lograr, o por lo menos mantener su posición social y ella le está agradecida (interesadamente) por eso. Brás dice: “ella amaba cordialmente la nobleza”.

—De maneira que desta vez fica você baronesa, interrompi eu.

Ela derreou os cantos da boca, e moveu a cabeça a um e outro lado; mas esse gesto de indiferença era desmentido por alguma coisa menos definível, menos clara, uma expressão de gosto e de esperança. E não sei por que, imaginei que a carta imperial da nomeação podia atrai-la à virtude, não digo pela virtude em si mesma, mas por gratidão ao marido. Que ela amava cordialmente a nobreza. (MPBC-605)

Machado escribe intencionadamente que Virgília amaba “cordialmente”. El amor a los amigos puede ser un amor cordial pero nunca puede serlo un amor apasionado. Machado nos revela que la relación que Virgília tiene con Lobo Neves es de amistad y de gratitud. Nada más. Cuando Virgília describe a Lobo Neves describe al hombre ideal con el que toda mujer debía casarse aunque no hubiera amor por el medio, como sucedía en la mayoría de los matrimonios de conveniencia. Como mucho se alcanzaba, precisamente, la amistad y un cierto respeto. Ahora bien, Virgília utilizaba estas cualidades contra Brás, insinuándole que él no tenía las virtudes del hombre ideal, que siempre estaría por debajo:

Virgília dizia-me uma porção de coisas duras, ameaçava-me com a separação, enfim louvava o marido. Esse sim, era um homem digno, muito superior a mim, delicado, um primor de cortesia e afeição; é o que ela dizia, enquanto eu, sentado, com os braços fincados nos joelhos, olhava para o chão, onde uma mosca arrastava uma formiga que lhe mordía o pé. Pobre mosca! pobre formiga! (MPBC-607)

El enfrentamiento alcanza su momento máximo cuando vuelven a nombrar a Lobo Neves como presidente y esta vez el matrimonio parte para el norte durante dos años. Brás decide que no irá. Y la despedida entre Brás y Virgília, en una fiesta, es muy fría, aunque

aliviante para los dos. La situación estaba llegando a extremos insostenibles. Poco después, Virgília y Lobo Neves empiezan a saborear la gloria pública que tanto ansiaban.

Durante el tiempo que Virgília pasa fuera, Brás decidirá tener hijos. Para ello, la víctima será una jovencita que no le quita los ojos de encima, Eulália, y con quien acepta la idea de casarse tras la insinuación sutil de su hermana Sabina que le presenta a la chica proponiéndosela oportunamente como esposa. Eulália es una muchacha muy sencilla:

No fim de três meses, ia tudo à maravilha. O fluido, Sabina, os olhos da moça, os desejos do pai, eram outros tantos impulsos que me levavam ao matrimônio. A lembrança de Virgília aparecia de quando em quando, à porta, e com ela um diabo negro, que me metia à cara um espelho, no qual eu via ao longe Virgília desfeita em lágrimas; mas outro diabo vinha, cor-de-rosa, com outro espelho, em que se refletia a figura de Nhã-loló, terna, luminosa, angélica. (MPBC-618)

Pero Eulália es el último fracaso sentimental en la vida de Brás. Muere a causa de una epidemia. Otro magnífico retrato de la sociedad del momento, siempre devastada por epidemias. Las epidemias mataban a los pobres, principalmente, pero a los ricos también, y Eulália estaba en el camino intermedio. Muerta Eulália se terminan las esperanzas sentimentales de Brás.

Eulália es un personaje interesante porque es una mujer frágil, tímida, ingenua, sin corte, sin elegancia aunque de buen corazón y sin demasiada educación. Pero es joven y bonita, por lo tanto atractiva. Es una verdadera representación de la mujer tradicional y real, es decir, una mujer burguesa de carne y hueso de las que existían de verdad en la segunda mitad del s. XIX, no era la representación de la mujer ideal, del “ángel del hogar”, como podía serlo Eugênia, una jovencita bonita y coja que conoce Brás de joven, al regresar de Europa. Veamos una interesante descripción del “ángel del hogar”:

Ella [...] lleva una vida de contemplación casi pura [...] en considerable aislamiento en una finca del campo [...] una vida sin acontecimientos externos, una vida cuya historia no puede contarse porque no hay nada que contar. Su existencia no es inútil. Por el contrario [...] ella brilla como un farol en un mundo oscuro, como un faro inmóvil mediante el cual los otros, los viajeros cuyas vidas sí tienen historia, pueden establecer su curso. Cuando quienes participan en sentimiento y acción se vuelven a ella en su necesidad, nunca son despedidos sin un consejo y consuelo. Ella es un ideal, un modelo de generosidad y de pureza de corazón.¹⁰⁹

109 v. Hans Eichner, “The Eternal Femenine: An Aspect of Goethe’s Ethics”, en Johann Wolfgang van Goethe, *Faust*, Norton Critical Edition, ed. Cyrus Hamlin, Nueva York, Norton, 19746, pp. 616-617, cuyo fragmento ha sido extraído de la obra de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, p. 37.

Pero la primera mujer sana, aunque coja, a la que cortejará Brás Cubas después de la cortesana Marcela, será a la joven Eugênia, “*a flor da moita*” (la flor de los matorrales). Vivía con su madre en una casa de campo, en el barrio de Tijuca. Llevaba la vida tranquila de una joven de dieciséis años. Tenía una historia de vida porque era hija bastarda y nació coja, por lo que era mejor mantenerla apartada de la sociedad. Brás, después de decidir tajantemente que no podía casarse con ella por el hecho de ser coja, llegará a cuestionarse el sentido de su existencia:

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... O que eu não sei é se a tua existência era muito necessária ao século. Quem sabe? Talvez um comparsa de menos fizesse patear a tragédia humana. (MPBC-556)

Pero su existencia no es inútil porque ayuda a Brás a volver a la vida después de que éste ve morir a su madre. Cuando Brás la deja, ella no se enfada sino que le consuela, le dice que está haciendo lo mejor al no casarse con ella, aún a sabiendas que tal vez fuera el único pretendiente que iba a tener en su vida y que lo estaba perdiendo:

Adeus, suspirou ela estendendo-me a mão com simplicidade; faz bem.
E como eu nada dissesse, continuou:
— Faz bem em fugir ao ridículo de casar comigo. Ia dizer-lhe que não; ela retirou-se lentamente, engolindo as lágrimas. Alcancei-a a poucos passos, e jurei-lhe por todos os santos do céu que eu era obrigado a descer, mas que não deixava de lhe querer e muito; tudo hipérboles frias, que ela escutou sem dizer nada.
Acredita-me? perguntei eu no fim.
Não, e digo-lhe que faz bem. (MPBC-555)

Al final de su vida, Brás ve morir a Eugênia, triste, sola y coja. Es el destino de la gente pobre en las novelas de Machado de Assis. “Eugênia, el único personaje justo de la narración, está sujeta a tanta crueldad y tan deliberada que forma parte de un conflicto social que da transparencia e integridad artística a los desmandos del narrador”.¹¹⁰

Pero Virgília regresa a Rio, después de la presidencia, y en 1855 los antiguos amantes se reencuentran en un baile. Brás confiesa que aún estaba hermosa pero de una hermosura otoñal, realizada por la noche. Y estos pensamientos dan pie, de nuevo, a otra interesante reflexión acerca del adulterio, en la que Machado revela la diferencia del comportamiento tanto del hombre, como de la mujer (y sus sustanciales diferencias), frente a una situación de adulterio:

¹¹⁰ Roberto Schwarz, *op. cit.* (La traducción es mía)

Em pontos de aventura amorosa, achei homens que sorriam, ou negavam a custo, de um modo frio, monossilábico, etc, ao passo que as parceiras não davam por si, e jurariam aos Santos Evangelhos que era tudo uma calúnia. A razão desta diferença é que a mulher (salva a hipótese do capítulo 101 e outras) entrega-se por amor, ou seja o amor-paixão de Stendhal, ou o puramente físico de algumas damas romanas, por exemplo, ou polinésias, lapônias, cafres, e pode ser que outras raças civilizadas; mas o homem, — falo do homem de uma sociedade culta e elegante — o homem conjuga a sua vaidade ao outro sentimento. Além disso (e refiro-me sempre aos casos defesos), a mulher, quando ama outro homem, parece-lhe que mente a um dever, e portanto tem de dissimular com arte maior, tem de refinar a aleivosia; ao passo que o homem, sentindo-se causa da infração e vencedor de outro homem, fica legitimamente orgulhoso, e logo passa a outro sentimento menos ríspido e menos secreto, — essa meiga fatuidade, que é a transpiração luminosa do mérito. (MPBC-623-624)

Efectivamente, Virgília “cuando ama a Brás, parece que le miente a un deber (a sus obligaciones como esposa de Lobo Neves), y por lo tanto tiene que disimular con arte mayor, tiene que refinar su alevosía”. Brás quedará asombrado, como hemos citado anteriormente, del poder de disimulación que Virgília posee, pero lo entiende como algo negativo cuando Machado nos está haciendo entender, a través de la propia reflexión de Brás, del porqué de su comportamiento.

Mas seja ou não verdadeira a minha explicação, basta-me deixar escrito nesta página, para uso dos séculos, que a indiscrição das mulheres é uma burla inventada pelos homens; em amor, pelo menos, elas são um verdadeiro sepulcro. Perdem-se muita vez por desastradas, por inquietas, por não saberem resistir aos gestos, aos loares. (MPBC-624)

Un tiempo después, en pleno discurso, Lobo Neves muere. Brás verá a Virgília en la sala mortuoria y la verá llorando con sinceridad, afligida, y reconocerá que las lágrimas de ella son verdaderas. Brás se queda sorprendido al pensar que tal vez sí que a ella le gustara su marido, y le gustara de veras. Pero no termina de entender la incongruencia del comportamiento de Virgília.

Não podia sacudir dos olhos a cerimônia do enterro, nem dos ouvidos os soluços de Virgília. Os soluços, principalmente, tinham o som vago e misterioso de um problema. Virgília traíra o marido, com sinceridade, e agora chorava-o com sinceridade. (MPBC-635)

Brás y Virgília sólo volverán a verse cuando éste se encuentra en su lecho de muerte. Y su visita es también sincera, nada pretenciosa. Es una despedida graciosa, alegre porque ella le dice que viene a sacar a los holgazanes a la calle. Quiere animarle pero no lo consigue. Llegan el delirio y la muerte.

Se o amor é irracionalidade e como tal a plenitude a ele se vincula, em contradição com o curso ordenado das coisas, o final da história não pode ser outro que a desilusão. O mundo não corresponde às perspectivas do indivíduo amoroso, decepciona-o frequentemente, quase o tempo todo. Cessam as alternativas.¹¹¹

Brás verá morir a todas las mujeres de su vida, a las que amó y a las que no. La primera en morir fue Eulália, aunque él no estaba a su lado. La segunda a la que vio morir fue Marcela.

Simbólicamente, Machado coloca siempre a alguien acompañando al moribundo. Brás sobrevive a Marcela, que en la novela es terriblemente castigada por su gran pecado, la codicia. Su actitud reprochable la convierte en una perdedora. Por eso años más tarde, después de la aventura amorosa y juvenil de Brás con la “linda española”, Brás se la encontrará al cargo de una relojería pequeña en las que seguramente ella se vería obligada a vender algunas de las joyas que él le regaló años atrás. Es relevante tener en cuenta que Marcela es el único personaje femenino machadiano que trabaja, aunque su trabajo sea motivo de castigo. En definitiva, Brás la ayuda a sobrevivir con todo el dinero regalado en forma de joyas en su mocedad. Pero la relojería no funciona, tal vez insinúa Machado, porque es una mujer quien la regenta y en aquella época la sociedad no estaba acostumbrada a encontrarse con una mujer al frente de un negocio y esa gente, para prevenir confusiones y habladurías, preferían no entrar en su tienda. Pero el castigo impuesto por Machado a Marcela es endulzado con el afán de una niña vecina que la adora. Machado nos deja saber que ella sigue teniendo la capacidad de embaucar corazones, apasionadamente, aunque esté llena de verrugas, vieja y ajada. El cuadro de Marcela es esperpéntico, porque ella está deformada. Su belleza, que le permitió conseguir todo el lujo y las joyas que quiso enamorando a los hombres, fue arrebatada y transformada en verrugas debido al hecho de ser una mujer de moral dudosa, una cortesana, que consiguió embaucar durante dos años al joven Brás. Pero Machado no la deja morir sola, permite que Brás la acompañe en su partida, a modo de consolación final. Al fin y al cabo fue un joven que la deseó con locura.

Lo mismo ocurre con Eugênia. El mismo día que ve morir a Marcela se reencuentra con la otra mujer de su pasado, Eugênia, a la que despreció por ser coja. Machado, en boca de Brás deja este irónico comentario de desprecio:

Não acabarei, porém, o capítulo, sem dizer que vi morrer no Hospital da Ordem, adivinhem quem?... a linda Marcela; e via-a morrer no mesmo dia em que, visitando um cortiço, para distribuir esmolas, achei... Agora é que não são capazes de adivinhar..., achei a flor da moita,

111 Paulo Venancio Filho, “O amor como método de conhecimento”, em *Primos entre si: temas de Proust e Machado de Assis*, p. 77.

Eugênia, a filha de Dona Eusébia e do Vilaça, tão coxa como a deixara, e ainda mais triste. (MPBC-638)

Pero quien ve morir a Brás es “el lirio del valle”, Virgília. Y es tal vez el único momento de la vida de Virgília en la que no disimula su preocupación, su amor, su complicidad.

Hay varios personajes femeninos que tienen mucha importancia por la calidad del esbozo que Machado hace de ellas. Una de ellas es D. Plácida, de quien ya hemos hablado. Otro personaje femenino que aparece levemente esbozado es Sabina, la hermana de Brás. Éste la recuerda cariñosa y juguetona, amiga íntima en su niñez, pero de mayor ya está corrupta, utiliza sus artes engañosas para convencer a Brás, para inculcarle sutilmente una opinión o inducirle a alguna acción. Es siempre el comportamiento de una mujer interesada:

Com todo o seu egoísmo, é mais natural Brás Cubas nas relações com a irmã. Brigaram por causa da herança paterna, mas com pesar do narrador: “Éramos tão amigos! Jogos pueris, fúrias de criança, risos e tristezas da idade adulta, dividimos muita vez êsse pão de alegria e da miséria, irmãmente, como bons amigos que éramos”. A reconciliação foi comovente: “Olhávamos um para o outro, com as mãos seguras, falando de tudo e de nada, como dois namorados. Era a minha infância que surgia, fresca, travêssa e loura; os anos iam caindo como as fileiras de cartas de jogar encurvadas, com que eu brincava em pequeno, e deixavam –me ver a nossa casa, a nossa família, as nossas festas. Chegou a chorar, e viu que os olhos dela estavam secos (...) Que importa? Era minha irmã, meu sangue, um pedaço de minha mãe, e eu disse-lho com ternura, com sinceridade”. Sinceridade de que talvez não partilhasse interiormente Sabina, daí provindo a sua menor emoção; pouco depois, Brás Cubas julga descobrir na sobrinha do cunhado, com que o queriam casar, “o motivo da reconciliação”.¹¹²

Finalmente no podíamos dejar de hablar de la Naturaleza (o Pandora) que Brás se encuentra en su delirio final. Ella declara ser su madre y su enemiga al mismo tiempo. Él le pide un poco más de vida y ella le dice que no se la dará. De este personaje doblemente simbólico, ya que representa a la vida y a la muerte (y también la esperanza), Ingrid Stein dirá:

Machado parece simplesmente utilizar-se do mito antigo com as suas figuras femininas já dadas, com a intenção de denunciar os males trazidos aos homens com a vida, cuja fonte não poderia ser, tradicionalmente, simbolizada de modo mais plástico que na figura da mãe. Portanto: figuras femininas por causa da sua função biológica, não por causa de uma valorização moral qualquer.¹¹³

A modo de conclusión diremos que Machado le otorgó a Virgília una libertad que muchas mujeres de carne y hueso de la época hubieran enloquecido por tener. Virgília es una mujer muy poderosa, tiene en su mano las dos cosas que más desea tener en esta vida: un

¹¹² Lúcia Miguel Pereira, *op. cit.*, p. 28.

¹¹³ Ingrid Stein, *Figuras femininas em Machado de Assis*, p. 124.

amor y un estatus social. Una vez desgastado el amor con Brás decide seguir su camino, decidida, ayudando a progresar a su marido, que al fin y al cabo es una de sus funciones de esposa. Sin lugar a dudas es un personaje íntegro, domina las situaciones y con su comportamiento, a veces disimulado, a veces pueril, consigue siempre lo que quiere. Satisface siempre su voluntad.

“El papel de la mujer representa la amalgama de una alternativa histórica para él [Machado]: es inconsciente, tiene una fuerza telúrica y un apetito animal, es capaz de regenerar la decadente civilización masculino-cristiana. Parece que Virgília trae a Brasil un linaje de mujeres que muestran una integridad capaz de superar el convencionalismo y la hipocresía del mundo burgués, representado por los padres, los maridos enfrascados en negocios (tal como harían Ibsen y Rilke, entre otros).”¹¹⁴

3. b. VIRGÍLIA Y LA CRÍTICA LITERARIA DE LA ÉPOCA

La obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* fue publicada por capítulos en la Revista Brasileira entre el 15 de marzo y el 15 de diciembre de 1880. En enero de 1881 se vendía el libro en las librerías. Entre el texto de la revista y la publicación del libro hay leves diferencias como la incorporación de un nuevo capítulo y la supresión de otros dos.

Antes de salir publicado el libro Machado recibió los aplausos de Raul Pompeia en la *Revista Ilustrada* de Rio de Janeiro, el día 3 de abril de 1880.

Cuando el libro fue publicado aparecieron las siguientes críticas:

- Sin firma, *Almanaque da Gazeta de Notícias* para el año de 1881.
- Sin firma, *Jornal do Commercio*, a 12 de enero de 1881.
- D. Júnio, *Revista Ilustrada*, a 15 de enero de 1881.
- Sin firma (Capistrano de Abreu), *Gazeta das Notícias*, Rio de Janeiro, a 30 de enero de 1881 y a 1 de febrero de 1881.
- U.D. (Urbano Duarte), *Gazetinha*, a 2 de febrero de 1881
- Carta de Macedo Soares
- Carta de Franklin Dória
- Abdiel (pseudónimo de autor no identificado), *A Estação*, Rio de Janeiro, a 28 de febrero de 1881.

Ubiratan Machado es el organizador de la obra *Machado de Assis: roteiro de consagração*. Este libro recoge la recepción y la crítica que recibieron todas las novelas de Machado en el momento de su publicación. Detalla todos los artículos que fueron publicados y de los más relevantes selecciona a veces el texto integral y otras veces sólo un fragmento.

¹¹⁴ Roberto Schwarz, *op. cit.* (La traducción es mía).

Sería muy interesante poder analizar todos los textos del libro con detenimiento pero me ceñiré en concreto a los comentarios que tienen relación con el universo de personajes femeninos creados por Machado, o bien por las referencias al adulterio en los que están directamente relacionadas nuestras protagonistas.

Capistrano de Abreu

El texto de Capistrano de Abreu, que no dejó firmado y que fue publicado en la *Gazeta das Noticias* el 30 de enero y el 1 de febrero de 1881 en Rio de Janeiro, expone la moralidad de la obra de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Hace el resumen de los acontecimientos de la vida de Brás Cubas y destaca el escepticismo de la obra. Acentúa que los hombres no reaccionan ante la evidencia de que no existe nada absoluto. Justifica los motivos de esa actitud que son: las formalidades (que son las que conservan el edificio de la sociedad); segundo, el interés; tercero, la vanidad; y por último y principal, la cobardía. Capistrano reconoce que el primero en reconocer esa triste filosofía es el autor, Machado, y que por eso decide dejar dichas elucubraciones en los recuerdos de un pobre difunto que ya nada tiene que perder ni que ganar y que puede hablar con total libertad.

Mientras recoge los detalles de la vida de Brás comenta del amor que sintió hacia Marcela:

Veio amar, mas sensualmente e “durante quinze meses e onze contos de réis”. Foi a este propósito que lhe sobrevieram as primeiras dúvidas e desgostos. Mas quem sabe?, pensou consigo. Se meu amor fosse puro, seria outro o desenlace. Viu, porém, que não seria.¹¹⁵

También hablará de Eugênia (aunque no mencione su nombre) y del noviazgo y adulterio con Virgília, mujer que con la que le conviene casarse porque le puede convertir en diputado:

Encontra uma mulher nobre, digna, de uma virtude que não permitia dúvidas, de um caráter que não admitia transações. Amou-a, se é que podia amar; porém, ela era pobre filha natural e os cálculos do pai apontavam-lhe outra, que era uma apresentação para a deputação. Fez a corte a esta; foi bem recebido. Tudo parecia encarrilhado da melhor maneira... quando um rival, que não lhe era superior, seduziu a sua noiva acenando-lhe com a coroa de marquesa. 116

115 Fragmento de Capistrano de Abreu (no firmado) y publicado en la *Gazeta das Noticias* el 30 de enero y el 1 de febrero de 1881 en Rio de Janeiro, recogido en la obra de Ubiratan Machado, *Machado de Assis: Roteiro de consagração*, p. 130.G

116 *Ibidem.*, p. 131.

Capistrano de Abreu nos presenta a Eugênia como a la mujer perfecta, al ángel del hogar que todo hombre debía encontrar para casarse, llena de cualidades: noble, digna, virtuosa de carácter bondadoso. En cambio, al no corresponderse con los designios del padre él debe pasar a prestar atención a Virgília, una jovencita prometidora pero que de buenas a primeras no causará gran impacto en él. Después de novios, Virgília le rechazará para casarse con otro que le promete que la convertirá en marquesa. Así es como Brás es abandonado. Tiempo después, al regreso del matrimonio a Rio, se encenderá de nuevo la pasión entre Brás y Virgília y éstos se convertirán en amantes. Tendrán una casita para sus encuentros secretos, pero la pasión se irá acabando y se evidenciarán en Virgília una serie de defectos: es ambiciosa, vanidosa, miedosa e imprudente, sin olvidar que es una adúltera sin remordimientos. No es precisamente la mujer ideal, ni para su marido ni para su amante. Aún así, es la única mujer que le acompañará fielmente hasta el último de sus días ya que ella está presente en el momento en el que él expira.

Urbano Duarte

No todas las críticas a la obra fueron positivas. El artículo que publicó Urbano Duarte (U.D.) en la *Gazetinha* el día 2 de febrero de 1881 critica tanto el fondo como la forma en la obra del Machado y concluye su texto así:

Em suma, a nossa impressão final é a seguinte: a obra do Sr. Machado de Assis é deficiente, senão falsa, no fundo, porque não enfrenta o verdadeiro problema que se propôs resolver e só filosofou sobre caracteres de uma vulgaridade perfeita; é deficiente na forma, porque não há nitidez, não há desenho, mas bosquejos, não há colorido, mas pinceladas acaso.¹¹⁷

Según Urbano Duarte los personajes de Brás Cubas, Quincas Borba y Virgília son tan sólo bocetos, personajes que por el hecho de ser vulgares no son personajes.

Abdiel

Abdiel (pseudónimo de un autor no identificado), en *A Estação*, Rio de Janeiro, a 28 de febrero de 1881, 26 días más tarde de la publicación del texto del crítico Urbano Duarte, sale en defensa de la obra machadiana. Abdiel se deshace en elogios sobre la obra, la temática, la filosofía de trasfondo, etcétera. Casi al final de su texto comenta que considera injustas las acusaciones que Urbano Duarte ha hecho en la prensa, en otro texto diferente al que hemos leído antes. Urbano Duarte considera que la obra *Memórias Póstumas de Brás*

¹¹⁷ Fragmento de Urbano Duarte (U.D.) publicado en la *Gazetinha* el día 2 de febrero de 1881, recogido en la obra de Ubiratan Machado, *Machado de Assis: Roteiro de consagração*, p. 134.

Cubas está muy influenciada por la novela del portugués Eça de Queirós, *O primo Basilio*, publicada en 1878, dos años antes de que Machado comenzara a publicar sus capítulos en la *Revista Brasileira*. Abdiel insiste en que no ve ni reminiscencias, ni copia, ni plagio. Cree que al ser la primera vez que Machado escoge para una de sus obras un tema escabroso puede haberse dejado llevar “pelos romances ruidosos de hoje” y que también ha obedecido al espíritu de los tiempos del momento, pero que es muy grave una acusación de plagio.

Es de especial interés la defensa que hará Abdiel del no plagio. En su justificación hablará de la creación del lugar de encuentro de entre los dos amantes (“el paraíso”), la casa que normalmente los amantes adúlteros y adinerados se pueden permitir tener para facilitar sus encuentros secretos. Abdiel asegura que no sólo Virgília se encontraba con su amante en el paraíso, sino otras grandes figuras femeninas de la literatura universal habían hecho lo mismo antes de Luisa en *O primo Basilio*. Recuerda que ocurre lo mismo en la novela de Flaubert, *Madame Bovary* (1857) y en *L'affaire Clemenceau*, una novela de Alexandre Dumas Hijo (1866), aunque esta última defendiese el derecho del marido de matar a su mujer adúltera. He aquí el trecho del artículo de la defensa:

Demais, a mulher adúltera, tanto na sociedade como nos livros, escolhe um sítio para se encontrar com o amante; não é somente em *O Primo Basilio* que há o paraíso; há-o também na *Madame Bovary*, no *Affaire Clemenceau* e outros e outros.

Mas, dado que este incidente seja copiado, por que o seria de *O Primo Basilio*, e não o seria antes, e com maior soma de razão, de *Madame Bovary* ou do *Affair Clemenceau* que lhe são superiores?

Porventura o Sr. Eça de Queirós será melhor romancista que Dumas Filho ou melhor mestre que Flaubert?

Certo que não, e repetimos, é despropositada a censura do crítico, que neste caso se nos afigura nada prudente, conquanto seja intencionado.¹¹⁸

Es evidente que en la época ya estaban candentes las discusiones entre realismo-naturalismo, entre el plagio de motivos y argumentos, las rivalidades entre escritores (rivalidades a veces creadas por terceros, como en el caso de Urbano Duarte). Aún así, la crítica literaria del momento era muy polémica y provocadora, por esa misma razón muchos de los escritores (algunos de ellos también críticos) o periodistas escondían su pluma tras nombres falsos, pseudónimos o siglas.

3. c. VIRGÍLIA EN EL s. XXI: RELECTURAS Y REESCRITURAS

118 Fragmento de Abdiel (pseudónimo de un autor no identificado), en *A Estação*, Rio de Janeiro, a 28 de febrero de 1881, recogido en la obra de Ubiratan Machado, *Machado de Assis: Roteiro de consagração*, p. 137.

Virgília en *Um galho ilustre dos Cubas* (UGIC)

H. Pereira da Silva escribió en 1973 la obra *Um galho ilustre dos Cubas*. Una pieza teatral en tres actos. Una interpretación de la novela *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. La obra ganó el Premio de la Academia Brasileña de Letras.

Antes de comenzar la obra el autor deja escrito un “recado a los machadianos”, porque quiere dejar claro que su obra no es una adaptación de la novela *Memórias Póstumas de Brás Cubas* sino una interpretación libre. Explica que no quiere “huir del espíritu machadiano” y que utilizará a los personajes de Virgília, Lobo Neves, D. Plácida, Brás Cubas, Quincas Borba, al padre de Brás y a Marcela (que tendrá que ser bailarina en lugar de cortesana), manteniéndoles el carácter pero no la expresión verbal. Y el lenguaje seguirá siendo el mismo de la novela. Pretende recrear esta *opera prima* fuera de la rigidez de los caracteres gráficos para dar la expresión máxima del arte vivo, como lo es el teatro.

Las acotaciones al primer acto especifican que la época corresponde a finales del s. XIX y que el escenario de la primera escena ha de ser una sala antigua, bien instalada, con un mueble con un paragüero, a un lado, una casaca y un sombrero.

Comienza el primer acto hablando Brás. Presenta su situación de muerto que quiere contar su vida pero no saber por dónde empezar, si por su muerte o por su nacimiento. Una voz en *off* bromea con él y con su actitud y le pide que empiece pronto porque el elenco se está poniendo nervioso de tanto esperar para salir.

Se abre el telón y en escena aparecen Virgília, Lobo Neves y Brás Cubas. Recién llegados de São Paulo, de su luna de miel. Conversan con Brás. Lobo Neves le comenta que ha llegado a sus oídos que está saliendo con una española, y Brás insiste en averiguar si Virgília lo sabe. Intentan llevar la conversación al margen de Virgília, pero ésta disimuladamente lo está escuchando todo, mientras hace que lee una revista. Brás le cuenta a Lobo Neves que Marcela le dejó por otro. De todos modos parece no arrepentirse porque las cuentas le salían muy caras y le explica a Lobo Neves las joyas que le daba a Marcela de regalo.

La Virgília picarona o “diblete” en palabras de Brás Cubas en la novela pone en juego desde el principio del primer acto. Coqueta con los dos, sutilmente, les subyuga.

Es evidente que Lobo Neves había olvidado completamente la promesa que le había hecho a Virgília de que un día la haría marquesa. En la novela no ocurre exactamente así porque en un momento dado en que Lobo Neves le habla a Brás de lo maravillosa que era Virgília, de lo único que se lamenta es de no haber alcanzado la gloria política. Pero en esta

obra Virgília se queda decepcionada tras constatar que ciertamente la promesa de Lobo Neves, antes de casarse, era pura palabrería. Lo interesante es que nunca en la novela esa sospecha se llega a afirmar en palabras, sólo se sugiere.

VIRGÍLIA (*Afetada*) – Como dizia... (*Ri sarcástica*) Como dizia, acabei trocando o noivado (*Brás Cubas faz-lhe sinais, sem que Lobo Neves veja*) por uma promessa que, afinal, não se cumpriu... (*Romântica*) Foi uma noite em que estávamos de mãos dadas, à sacada... Você... Você apertava-me a mão ao luar... Lá dentro, no salão, pares valsavam. (UGIC-7)

A diferencia de la novela Brás y Virgília ya mantienen una relación sentimental cuando ésta regresa de su luna de miel. Brás le recrimina que le hable al marido de su anterior noviazgo porque éste puede incrementar sus sospechas. Pero ella le tranquiliza asegurándole que Lobo Neves no siente celos de él. Brás, preocupado, le comenta que ha pensando en fugarse con ella a Europa. Ella rápidamente le contesta que no puede porque perjudicaría la carrera de Lobo Neves. En la novela, Virgília pone como excusa que no puede dejar a su hijo. Lo que Virgília nunca dirá es su verdadero motivo: no quiere irse porque está bien con su doble vida social y sentimental. Le replica a Brás que además tiene miedo de que Lobo Neves la mate si decide fugarse ya que él está muy enamorado de ella. Resuelven buscar una casa donde encontrarse a escondidas. Se emocionan con la idea, empiezan a besarse y a desnudarse...

A continuación, Brás Cubas tendrá que convencerla de que les ayude a encubrir su relación y que se vaya a vivir a la casita que alquilen. Alquilarán la casa y Brás le dará una buena suma de dinero a D. Plácida por sus servicios. La conversación entre Virgília y Brás será Lobo Neves porque parece que desconfía de la relación. Y no sólo Lobo Neves se da cuenta sino que también están involucrados una baronesa muy entrometida y Quincas Borba, el amigo de infancia de Brás, a quien Virgília no conoce. Es interesante que el autor haya querido involucrar a Quincas Borba en la historia de adulterio porque en la novela siempre se mantiene al margen. Además, Quincas adquiere un carácter un tanto desagradecido en esta obra porque será un chantajista que crea situaciones de conflicto y se aprovecha de la amabilidad de las personas. Nada que ver con la verdadera intención del etéreo personaje de Quincas Borba. Pero recordemos que esta obra es una interpretación libre.

Virgília le pedirá a Brás que mantenga a Quincas Borba de su lado, que le ayude. La pareja decide salir pero entonces llega D. Plácida asustada diciendo que está llegando a la casa Lobo Neves. Las dos mujeres salen corriendo y el primer acto termina con Brás en medio del escenario dejándose caer en un sofá y diciendo que está perdido.

Lobo Neves entra y se encuentra con Brás que dice que le estaba esperando. Lobo Neves comenta que se había encontrado con la baronesa (entrometida) y que le había dado un palco para ir al teatro a ver a la Candiani. Virgília se vuelve loca de la felicidad. Va a vestirse y mientras tanto le comenta a Brás que ha sido indicado para la presidencia de una provincia y que no puede rechazar porque ya lo rechazó una vez por una cuestión de superstición con el número 13. Le dice que no tiene secretario y que si quiere acompañarles. (En la novela esta

petición ocurre la primera vez que es indicado a la presidencia, no la segunda). Brás responde que no tiene aptitudes para ser secretario pero que acepta.

Lobo Neves pone a prueba la fidelidad de su amigo, y Brás responde evasivamente. Lobo Neves, irónicamente, recomienda a Brás que debería de casarse y le recomienda que se olvide de la española Marcela. Brás le cuenta el caso de la “Venus manca”, Eugênia “la coja”.

Pasarán a hablar de Quincas Borba. Lobo Neves dice que fue a pedirle empleo y que terminó hablándole de Virgília. Sorprendido, Brás quiere saber más. Brás le explica que lo conocía desde la época del colegio. Lobo Neves le explica que intentó ponerle celoso dejándole reticencias en lugar de palabras pero que no hizo ninguna acusación. A continuación le dice que además recibió una carta anónima que decía injurias, calumnias y que hablaba de la belleza de Virgília, de sus modos francos, y de otras malicias infundadas. Brás le pide que le deje leer la carta pero Lobo Neves le contesta que la quemó. (En el libro estas dos escenas no ocurren así. Quincas Borba no chantajea a nadie y la carta anónima no fue quemada). Está claro que en esta escena Lobo Neves está poniendo a prueba, de un modo disimulado, la lealtad de su “amigo” Brás. Le habla de los cuchicheos de la baronesa, de las insinuaciones de Quincas Borba, y de la carta anónima. Brás está acorralado. Pero lo sorprendente es que quien quiere salir huyendo de la situación no es Brás sino Lobo Neves, aceptando la presidencia y partiendo para el norte. Además quiere llevarse consigo a Brás para que en la Corte sea más fácil olvidar los comentarios. Virgília manifiesta su descontento porque no quiere ir a la provincia pero Lobo Neves la responde que es por el bien de su futuro. Lobo Neves siempre está pensando en esa ascensión social que tanto tarda en llegar a su vida.

Interrumpe la escena Quincas Borba queriendo hablar con Lobo Neves. Se presenta con el aspecto del vagabundo que era. Comienza a hablar, le explica a Virgília su triste vida y le pregunta a Virgília si conoce al escritor Machado de Assis. Virgília dice que no y él le contesta que una vez el escritor dijo que “dormir es morir interinamente”. Y replica que estará muerto hasta que Lobo Neves le dé un trabajo en la política porque él no quiere trabajar¹¹⁹. Quincas Borba habla y empieza a divagar sobre el teatro, su calidad... y tras esas palabras aflora su teoría del Humanitismo. Se ven obligados a invitar a cenar a Quincas. Él acepta de buen agrado. Lobo Neves sale del escenario para cambiarse de ropa y Brás aprovecha para decirle a Virgília que Lobo Neves le ha invitado a ir como su secretario. Quincas Borba se entromete en la conversación, demostrando que sabe por qué Brás quiere ir. Brás se pondrá celoso de Quincas porque Virgília le hace mucho caso. Quincas Borba menciona a

¹¹⁹ Obsérvese la ironía al respecto de la ociosidad de los políticos.

Shakespeare al decir que el los celos son un monstruo de ojos verdes, un monstruo ciego y Virgília responde:

QUINCAS BORBA – O ciúme é um monstro de olhos verdes... um monstro cego... (*A Brás Cubas*) Não é que essa escapou a Shakespeare?

VIRGÍLIA (*Pensativa*) – To be or not to be?? (UGIC-40)

Toda una revelación en una mujer del siglo XIX. Pero esta nueva interpretación de Virgília no sabe quién es Machado de Assis pero sí sabe quién es Shakespeare, además de saber recitar en inglés una de sus frases más célebres.

Quincas aprovecha para presentar su filosofía diciendo que Humanitas es la suma teológica de la existencia. Después le recordará que ella es un lírio pero un lirio del valle y que el valle es su marido. Por lo que le recuerda que aunque ella sea una belleza que despunta y hace brillar el valle (oscuro), la tierra donde ella se alimenta y crece es de su marido. Ésta es una clara alusión a la dependencia de la mujer hacia el hombre. Ella parece no entender la “hipérbole” (en palabras del autor) y confunde el valle con el diputado Valle que le escribe versos. En ese instante entra Lobo Neves en escena diciendo que ha encontrado unos versos en el cuarto y Virgília le cuenta que son del diputado Valle (ingenioso juego de palabras).

Debido a la confusión llegan tarde al teatro. Deciden no ir y cenar, pero Brás se levanta y se va, y le hace gestos a Quincas Borba para que se vaya con él.

El tercer y último acto cambia de escenario: una sala más modesta, con una ventana que da a un jardín. Es un ambiente lírico. Cuando se abre el telón Brás anda de una lado al otro, ansioso, está esperando a Virgília en la casa alquilada. (En la novela sucede exactamente al contrario. Quien espera y desespera es Virgília). Brás le pregunta a D. Plácida si Lobo Neves había ido muchas veces a la casa y ella dice que no y le pregunta si Virgília no le había dicho cuántas veces:

BRÁS CUBAS – Virgília esconde-me certas coisas... (*Irónicamente revoltado*) Minha “Virgília mente com tanta graça!” Ela possui a fina arte da dissimulação...

DONA PLÁCIDA (*Atrapalhando-se*) – Dissi... Dissimu... Isto que o doutor fala, não sei o que seja, boa coisa não parece... Iaiá é um anjo, isto eu sei... Doutor desculpe esta velha tá metendo a colher num assunto de casal... Minha vó dizia: em briga de marido e mulher, ninguém deve meter a colher...

BRÁS CUBAS (*Irritado*) – Marido e mulher, Dona Plácida? O marido de Virgília é o deputado. E a colher neste caso sou eu! (UGIC-48)

De nuevo el autor H. Pereira está poniendo en palabras lo que en la novela continuamente se insinúa, las grandes dotes de disimulación de Virgília. Pero el grado irónico sabe mantenerlo muy bien.

Virgília llega y Brás le recibe enfadado y cansado de esperar. Virgília está a punto de decir palabrotas, pierde la compostura, pero rápidamente se recompone. Y llora. Para detener la situación, Brás saca un anillo de diamantes del bolsillo y se lo regala como recuerdo. Hay un inciso en la acción y Brás pasa a recordar a Marcela y el dinero (de su padre) que se gastó en ella para comprarle joyas. Regresa la acción. Brás le pregunta a Virgília si su marido le había dicho que él no había aceptado la invitación para ser secretario. Ella lo sabe. Están en su despedida. Se besan, Brás le va quitando la ropa, caen sobre el sofá, la luz se apaga.

Al terminar esta escena los amantes se acercan a la ventana y ven llegar a Quincas Borba. (En esta misma escena, en el libro, quien aparece es Lobo Neves). Venía para conversar y empieza con sus divagaciones. He aquí una frustración de las expectativas del lector que ya conoce el texto novelístico de Machado de Assis. Aún así, poco dura el anticlímax ya que poco tiempo después aparece Lobo Neves por la puerta. Le anuncia a su esposa que parten dentro de tres días. Se van al fondo a hablar y Brás y Quincas conversan sobre los celos y la rabia. Lobo Neves vuelve a invitar a Brás a acompañarle como secretario pero Brás le responde que no puede porque va a fundar un periódico y que además tiene otros motivos... amores viejos... Está intentando poner celosa a Virgília... pero no lo consigue. Ella insiste categóricamente en que vaya con ellos pero Brás rechaza las invitaciones aunque es evidente que le gustaría ir.

Continúan hablando y casi al final Virgília vuelve a insistirle que se vaya con ellos a la provincia. Quincas contará sin detalles una historia de amor que le dejó contariado y después decide irse. Se despide del matrimonio y le dice a Brás que no acepta ni su lugar como secretario de la presidencia ni como secretario en su periódico ni nada porque él es Quincas Borba (y él no trabaja).

Virgília se levanta seria y dice, con palabras, todo lo que la Virgília de Machado de Assis dijo a través de sus actos:

VIRGÍLIA (*Levantando-se, séria*) –(...) (*Reflexiva*) Veja você o caso. Conhecemo-nos antes do meu casamento... Chagamos ao noivado. De repente apareceu Lobo Neves porposto por meu pai a duas candidaturas, a da Câmara e a minha mão... (*Lírica*) Nem você nem ele, naquele tempo, desperataram em mim senão uma leve sensação de que eu seria, um dia, esposa e mãe... Jamais pensei que... Que seria amante. (*Revoltada*). Nem você nem meu marido, ninguém pode imaginar o que eu sinto depois de que eu me tornei sua amante! (*Suave*) Tenho vivido como se em mim houvessem duas criaturas e uma só alma... Luto

comigo mesmo, ouço a voz da consciência: Virgília, você assumiu um compromisso com a sua dignidade, com a lei, com a sociedade, com a honra de um homem, com a sua própria honra, com Deus... (*Desesperada*) Meus Deus! Eu o trai, trai, meu Deus! (*Pausa*) E ouço a outra voz da estranha criatura íntima que tenho aqui dentro: Vai Virgília, vai, entrega teu corpo... “Grande lasciva, espera-te a voluptuosidade do nada!” Goza o prazer ilícito... Goza... Sinto as veias ardendo. Esqueço a sociedade, esqueço a lei, esqueço a honra, esqueço Deus! (*Altamente dramática*). Eu esqueço Deus, meu Deus! (*Cai no sofá. Chora.*) (UGIC-65)

Virgília se siente extraña en su condición de amante. Lucha contra su conciencia que le recrimina estar traicionando los compromisos adquiridos con la ley, con la sociedad y con su propia honra. E implora a Dios. Pero reconoce que la tentación es más fuerte, y que en esos momentos se olvida de Dios.

Después de este discurso en el que Virgília se abre interiormente como si fuera la voz de cualquier mujer de la segunda mitad del s. XIX, dividida entre sus obligaciones y sus verdaderos sentimientos, observamos directamente los sentimientos de esa mujer que Machado de Assis dibujó tan disimulada y que H. Pereira libera de las mordazas del disimulo para dejarla hablar con libertad de sus verdaderos sentimientos.

La obra termina trágicamente. Brás al verla llorar se acerca corriendo. Lo mismo hará D. Plácida. Pero Virgília hablará de nuevo y dirá que se va, al norte, a las playas. Se despide de D. Plácida, de Brás, que le besa la mano respetuosamente, y al salir por la puerta mira tiernamente la sala, a modo de despedida. De Brás Cubas se despide con un hasta luego, aunque la escena termina con Brás explicando que moriría veinte años después de neumonía sin dejar a ninguna criatura el legado de nuestras miserias.

La relectura que H. Pereira hace de Virgília libera a una mujer oprimida y le da rienda suelta a la voz de la conciencia. Virgília es una mujer más moderna y liberada: desafía a su marido, juguetea con Brás y con Lobo Neves, aunque mantiene cierto recato, sabe inglés, conoce a Shakespeare, dice palabrotas...

Virgília en *Braz, Quincas & Cia.* (BQ&C)

Antonio Fernando Borges escribe una obra de ficción titulada *Braz, Quincas & Cia*, publicada en el 2002. La novela no es ni una versión ni una adaptación de alguna de las obras de Machado de Assis sino que es una creación propia, una relectura de las principales obras machadianas, que utiliza a algunos de los personajes de Machado y recurre a muchas de las características técnicas narrativas machadianas: utiliza la misma estructura de capítulos pequeños y numerados, hace paréntesis, digresiones filosóficas, cortes, idas y venidas, resúmenes abruptos, descripciones a pinceladas... Se basa especialmente en las novelas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* y *Quincas Borba*.

Podríamos decir que el personaje-narrador, que en primera persona cuenta su vida, nunca se revela aunque presenta a todos sus familiares y conocidos (incluso a sus cuatro ex mujeres). Hay en este narrador (que al final de la novela sabremos que está muerto) un eco de Machado al equipararse con la misma situación de Brás Cubas. Dicho narrador es nieto de un personaje-loco (equivalente a Quincas Borba), llamado O Velho (El Viejo), escritor fracasado y reconvertido en fabricante de galletas. Éste tenía un hermano, el Tio Maria, escritor talentoso, bien reconocido, miembro de la Academia Brasileña de Letras, en el que, entre líneas, podemos reconocer a Joaquim “Maria” Machado de Assis. Pero el Tio Maria es un personaje negativo, vanidoso, que nunca ayuda a su hermano sino todo lo contrario, le frustra y le hace sombra con su éxito. El narrador se ve envuelto en una situación de misterio relacionado con su abuelo o Velho y con su tío abuelo, el tío Maria. A medida que se desentraña el misterio, nos va contando su triste existencia.

La obra *Braz, Quincas & Cia.* tiene el objetivo, como todas las novelas de Machado, no sólo contar una historia trivial, que podría considerarse real o, por lo menos verosímil, para además hacer siempre reflexionar al lector sobre otros factores decisivos de la existencia, tales como los sentimientos humanos o los comportamientos individuales o colectivos. Esta obra muestra también la misma preocupación social que Machado demostraba un siglo atrás, cuando el egoísmo y la vanidad continuaban causando los mismos estragos que ahora.

Antonio Fernando Borges urde una trama complicada, de actores con nombres conocidos, por ser muchos de ellos referencias directas a la vida real o de ficción de Machado de Assis. Utilizando, como ya he referido anteriormente, las mismas técnicas, construye una novela que puede parecer un tanto compleja pero en la que todas las piezas, al final, encajan a la perfección.

En el narrador anónimo podemos descubrir la vida de un perdedor, de un ser mediocre que no consigue amar a todas las mujeres con las que se ha casado y no consigue tampoco escribir un buen libro, siendo su profesión la de escritor. Parece sin duda un Brás Cubas que rememora su vida con la secreta esperanza de que su existencia y sus reflexiones puedan servirle de inspiración o de ejemplo a alguien. Aparece también Quincas Borba en la figura de Xaxa (desdoblado en Faustino Xavier, que a su vez hace referencia al cuñado de Machado de Assis).

Por lo que respecta a los personajes femeninos de la novela, los que aparecen con mayor relieve son Maria Inês, la última esposa, Marcela, la penúltima esposa y la Dra. Virgília Nabuco.

De Maria Inês, la cuarta y última esposa del narrador, el autor nos cuenta que es una mujer muy atractiva, decidida, irresistible y que sus actos son premeditados y envolventes. Podríamos tener en ella a una Marcela, porque es ella quien seduce al narrador y quien le conquista, aunque con la diferencia de que el narrador se casa con ella. El narrador dirá que “el casamiento duró siete años y dos libros” (BQ&C-44) (la misma frase que Brás Cubas utilizará con Marcela: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos”). Él envejecía al tiempo que Maria Inês rejuvenecía debido a “los tiempos que corren”: “rejuvenecía a qualquer preço, num esforço permanente de complacencia e lisonja” (BQ&C-44). Maria Inês le dejó y se fue con un joven 20 años más joven que él, después de haberle traicionado con sus jóvenes amigos.

Puede parecer una contradicción que la tercera esposa del narrador-protagonista tenga por nombre Marcela, cuando el equivalente de Marcela sea Maria Inês, pero sólo habla una vez de Marcela y explica que apareció en su vida “como uma extravagante turista que visitasse a ilha deserta de um naufrago à beira do tédio. Fomos assim, um para o outro: não mais do que curiosidade e analgésico, de efeito eventual e passageiro” (BQ&C-87-88). La Marcela de Borges bien podría ser una Eugênia o una Eulália machadiana en la vida de Brás Cubas, una de las mujeres que pasaron por su vida sin demasiada importancia ni trascendencia.

Y por último aparece Virgília, como una doctora fantasma, atractivísima, que juega con él, que le seduce para atraerle pero que no es más que otra actriz, otro fantasma en la vida del narrador. Es una invención para hacerle caer de bruces en el juego. Virgília embruja al narrador (y al Brás Cubas que se esconde debajo de sus trazos) y sirve de gancho para que el protagonista siga con mayor motivación intentando desvelar el misterio de los extraños acontecimientos concatenados. Virgília es un personaje utilitario, en cierta manera es utilizada como una Sofía que sirve como medio para alcanzar el objetivo deseado. Tiene, la Virgília de Borges, algunos trazos de la persuasiva Sofía de la novela *Quincas Borba*, aunque reluzca el nombre de Virgília, la mujer y amante por la que Brás Cubas está apasionado.

3. d. VIRGÍLIA EN EL CINE

Virgília en la película *Memórias Póstumas*

*Memórias Póstumas*¹²⁰ es una película que se estrenó en Brasil el 16 de agosto de

¹²⁰ La página web de la película es: [www. Brasfilmes.com.br/memoriaspostumas](http://www.Brasfilmes.com.br/memoriaspostumas). Es una película a color, que dura 102 minutos. Los actores principales son: Reginaldo Farias [Brás Cubas–mayor], Petrônio Gontijo [Brás Cubas-joven], Viétia Rocha [Virgília] y Sonia Braga [Marcela].

2001¹²¹. El director y productor fue André Klotzel. La película fue la vencedora del 29º Festival de Gramado, de cine brasileño y latino. En total ganó cinco premios: a mejor película (premio doble, por el jurado y por la crítica especializada), mejor dirección, mejor guión y mejor actriz invitada (Sonia Braga). También recibió una estatuilla de la Berlinale.

La película es muy fiel al texto aunque introduce algunos cambios para adaptar el lenguaje literario al lenguaje cinematográfico. El guión fue adaptado, primero, por el propio director de la película que sigue paso a paso los capítulos del libro, saltándose sólo aquellos que son prescindibles. Pero no hay una relectura ni de la obra ni de los personajes, hay un intento de plasmar, con la mayor fidelidad posible, la obra literaria que escribió Machado en 1881.

Debido a las exigencias del lenguaje cinematográfico, no podrá haber un narrador único en tercera persona. Esto será solucionado desdoblado a los narradores. Tendremos un Brás Cubas de mayor (que hará apariciones como narrador en *off* o hará apariciones fantasmales) y un Brás Cubas (joven o viejo, dependiendo de la escena) en la acción central de la pantalla.

La caracterización del ambiente y el vestuario, tiene un papel muy importante para la verosimilitud de la acción: los escenarios y las vestimentas de las épocas, las chácaras (casas grandes), los jardines, los salones, la decoración, los bailes, el Jardín Botánico, algunas de las estrechas calles adoquinadas de la capital, la decrepitud del mundo político, los velorios, los entierros, el luto... El director, André Klotzel dice al respecto: “Nós filmamos em mais ou menos duas semanas no final do 98, início do 99. Na verdade teve uma preparação longa, foram uns oito meses de preparação para fazer pesquisa da época que era bastante completa, para fazer pesquisa de onde nós filmaríamos. Na verdade também é preciso de roupas. Nós trouxemos roupas, grande parte das roupas da França, nós alugamos um guarda-roupa lá e grande parte das filmagens acabaram sendo feitas em Salvador, uma outra parte no Rio, no interior do Rio, em São Paulo, também, num estúdio. E depois em Portugal, o filme tem uma co-produção com Portugal.”¹²²

La película es un gran reto porque adaptar a Machado no es nada fácil. Sus obras están llenas de requiebros, paréntesis, idas y venidas y ese ritmo es imposible traspasarlo al lenguaje cinematográfico si no queremos despistar al espectador. Pero dentro de las posibilidades es un trabajo muy bien llevado a cabo. Y con mucho criterio. Es evidente que el director (y el guionista) conocen bien la obra y se preocupan en reproducir desde el sentido

¹²¹ Datos recogidos de *A Folha Online Ilustrada* del 11/08/2001.

¹²² Entrevista con el director André Klotzel que está disponible en el DVD de la película.

del humor hasta los mínimos detalles de vestuario, de composición del mobiliario interior de las casas... los ambientes exteriores, etcétera.

Pero, tal vez, la película esté más enfocada a dibujar el perfil de Brás Cubas y sus circunstancias que a trazar las figuras de Virgília, Marcela, Eugênia y Eulália, principalmente.

De Virgília es difícil observar su doble juego, no el doble juego sentimental, sino esa doble caracterización de ángel y diablo. Vemos más su lado angelical, de mujer submisiva, divertidamente infiel, aunque el espectador deduce rápidamente que todo se hace según su voluntad, que domina tanto a Brás como a Lobo Neves y que en algún momento puede ser fría como el hielo porque sabe controlar sus reacciones muy bien. En comparación, Brás Cubas aparece completamente perfilado al tiempo que Virgília, la heroína de la acción, no es tenida en la cuenta que se merece. Además, tampoco se tiene en cuenta al hijo de Virgília. Éste no aparece en ningún momento pero eso es lógico si recordamos su papel meramente “utilitario” en la novela. El peinado, los vestidos, los guantes blancos, las joyas, los zapatos, el porte y la mirada de Virgília están perfectamente acorde con la novela.

En el libro Marcela aparece esbozada sutilmente como una cortesana, aún así no se especifica con tanta claridad en ningún momento aunque Machado dice de ella que era una mujer de “moral dudosa”. Aún así se puede deducir porque va a visitarla a su casa, compra su estimación, su amor y su sexo con joyas caras... y es la “dama española”, llena de exotismo. Hay que tener en cuenta que en Portugal las cortesanas más famosas eran las mujeres españolas, por lo que la nacionalidad está llena de significación y de simbolismo. Machado en la novela nos deja bien claro que es una mujer mentirosa, que sólo le interesa acumular riqueza en forma de joyas y que ya ha estado con muchos hombres. En la película la vemos siempre en camisión, perfectamente caracterizada como mujer española con las peinetas y los mantones de manila que le camuflan la ropa interior, el pelo moreno, recogido, los labios rojos. La vemos en una casa bien, muy frecuentada por otros hombres que van entrando sigilosamente en otras habitaciones. Esos detalles no aparecen en la novela pero ayudan a contextualizar el ambiente. Por el hecho de que la actriz que representa a Marcela es Sonia Braga, una de las actrices brasileñas más reconocidas a nivel nacional e internacional, hay momentos, especialmente en el *trailer* que el romance con Marcela tiene mayor importancia que la historia de adulterio entre Virgília y Brás. Aún así, la actuación de Sonia Braga es excelente y la caracterización de su personaje también.

La pureza angelical de Eugênia, tal vez sea el retrato más fiel de los realizado a los personajes femeninos de la película. Tiene un aspecto muy infantil... aunque ya estaba en edad más que de casarse. Tiene 16 y las jóvenes empezaban a casarse con 13 o 14 años. Aún

así ella parece un verdadero ángel del hogar, ahora bien, un ángel del hogar cojo. Por eso Brás la rechazará. Un detalle muy interesante es que cuando ella sabe que Brás va a volver a la casa y van a poder ir a pasear por el campo, se viste de blanco con un vestido sencillo, con poca ornamentación. Parece que hubiera seguido los consejos de los manuales de urbanidad que pedían a las mujeres que ostentasen lo menos posible con tal de parecer siempre mujeres honradas. Aún así, su honradez tiene un límite porque acepta sin dilación el beso que Brás le da a escondidas de su madre.

Nhó Loló, o la también llamada Eulália, es una joven bonita pero bastante inexpresiva. Casi no aparece y cuando aparece ni se la ve. Retrata perfectamente el intento de mostrar a una mujer común, normal, sencilla, con poca vida. Está muy lejos de ser una de las grandes heroínas machadianas porque le faltan todos los ingredientes que se necesitan para ser una mujer “diferente”. Pero precisamente por ese motivo el personaje de Nhó Loló en la película está muy bien conseguido porque retrata exactamente lo que Machado pretendía: dibujar una mujer transparente.

La ausencia de D. Plácida es la que trae más polémica a la película. Aparece rápidamente para justificar la presencia de una mujer en la casa en la que se encuentran secretamente Brás Cubas y Virgília. En cambio, en la novela se le da una relevancia mucho mayor a pesar de no dejar de ser un personaje secundario.¹²³

En la película no hay tiempo para reflejar la ociosidad que tanto se palpita en el libro cuando se narra la vida de Brás Cubas. La película tiene que recurrir a la acción para no dormir al espectador y aún así hay momentos en los que la película se vuelve lenta.

El libro sufre muchos cortes en la película. Cortes en los que grandes reflexiones filosóficas y existenciales son mencionadas pero no desarrolladas quedando vacías al aparecer descontextualizadas.

Escenas inéditas (o cortes) de la película

En una de las secciones de extras del DVD de la película, aparecían las escenas inéditas que habían sido descartadas. Con una voz en *off*, podíamos escuchar al director justificando el porqué de cada descarte. Infelizmente, la gran mayoría de las escenas que fueron eliminadas pertenecían a alguno de los personajes femeninos de la película. No me referiré a todos los cortes sino a aquellos en los que aparece alguna de nuestras mujeres machadianas.

¹²³ Véase la sección de cortes de la película en donde el director justifica la ausencia del personaje de D. Plácida en la película.

1 - La escena en la que Brás, andando detrás de Eugênia y su madre, Brás va pensando: “Porque coixa se bonita? Porque bonita se coixa?” En la película vemos un instante a Brás reflexionando sobre la cuestión, pero era una escena más larga.

2 - La escena del encuentro con Marcela en la joyería continuaba con el pasaje de la entrada del vecino relojero y la niña pequeña que adora a Virgília. El director dice que le gustaba mucho esta escena porque era como una metáfora del tiempo... pero que la escena de Marcela con la niña ya era excesiva.

3 - Brás se retrasa, tras el encuentro con Marcela en la relojería, a su puntual cita de novio de Virgília. Ésta le recibe hecha una furia y por primera vez demuestra su lado de “pequeño diablito”. El director dice que la película andaba más sin la escena. En mi opinión, esta escena hubiera sido vital para percibir ese otro lado oscuro de Virgília... es de las pocas veces en las que la vemos perdiendo la compostura. En la película nos acostumbramos a verla siempre equilibrada pero ella también pierde los estribos, y la actriz de Virgília [Viétia Rocha] hace una magnífica interpretación en esa escena.

4 - Un beso apasionado entre Brás y Virgília en su casita de la Gamboa.

5 - Cuando D. Plácida le cuenta su vida a Brás Cubas.

El director explica: “Dentre os trechos que foram contados do livro, na transposição, esse foi um dos que as pessoas mais me cobraram. A presença de Dona Plácida na história. O filme não foi feito pela via extensa, mas sobrava realmente muito pouco. A história da vida de Dona Plácida, no livro, tem características muito fortes. É a única vez que o Brás tem uma aproximação que se desenha como afetiva por alguém que não é da classe dele. Então ela é repleta de significados. Por outro lado, no filme, o que a gente percebeu é que a D. Plácida fazia como que se abandonasse muito a parte toda do amor do Brás e da Virgília, que na verdade esse amor estava carregando a história nesse momento. Mesmo diante do interesse das cenas, imagino que se percebeu, aos poucos, que a única maneira era cortar elas, então... Elas foram saíndo aos poucos do processo de montagem e quando fomos vendo, no final, não sobrava quase nada de Dona Plácida.”

6 - La escena de una fiesta en la que Virgília baila con otro hombre y Brás se pone celoso.

7 - La escena de la carta anónima que Lobo Neves recibe y le pregunta a Virgília si es verdad lo que estaba leyendo.

El director se lo explica así: “Essa seqüência e a seqüência que vem a seguir que estão em esses cortes não estavam no livro de Machado de Assis. Elas foram escritas, eu senti a falta delas, quando estávamos lendo o roteiro com o elenco. O ensaio de leitura foi lento e deu

aquela dúvida se o espetador ia entender enseguida que o Lobo Neves sabia que a Virgília traía ele com o Brás, e que, Brás sabia que o Lobo Neves sabia. Isso é muito importante para contar a história. E na verdade, o que significou é que não era necessário. Quero dizer, era muito mais interessante na história, como se percebem as coisas e elas não são ditas com todas as palavras”. Trecho del diálogo:

Lobo Neves: Confesse tudo! Eu te perdoo!

Virgília: Eu juro que da parte de Brás Cubas só houve gracejos e cortesias.

Lobo Neves: Juras?

Virgília: Tu não mereces os sacrificios que eu te faço!

Ciertamente, el diálogo fue inventado porque en el libro sólo aparece explicado por Brás en tercera persona. Pero la frase final “tú no te mereces los sacrificios que te hago” se la dice a Brás después de que ella le cuente el episodio y vea que Brás está mirando al suelo. Brás está impresionado con la tranquilidad moral con la Virgília se lo cuenta y al mismo tiempo está entretenido viendo la lucha por la vida entre una hormiga y una mosca.

8 - Virgília y Brás sentados hablando sobre la sospecha de Lobo Neves.

9 - Brás Cubas al final de su vida participará de una Orden Tercera y verá morir a Eugênia y a Marcela.

El director comenta: “A morte de Marcela e de Eugênia, resultaram bem cinematográficamente, isoladamente. O que acontece no filme e que a gente começa com um humor leve, um humor sagaz, e va entrando, vai ficando um pouco mais sem graça, via perdendo um pouco dessa gaiatista, essa coisa gaiata. No final do filme, essas escenas ficavam melancólicas demais, dramáticas demais...”

10 - Virgília llorando la muerte de Lobo Neves.

De las 13 escenas cortadas, 10 están protagonizadas por algunos de los personajes femeninos machadianos.

Entrevistas

Otra de las secciones del DVD tenía las entrevistas realizadas a varios actores y al director. He transcrito y traducido las opiniones de Viétia Rocha, la actriz que interpreta a Virgília, (porque ella tuvo que prepararse para sentir en su piel al personaje machadiano) y un pedazo del final de la entrevista realizada a Petrônio Gontiijo, que interpreta a Brás Cubas de joven (porque resume muy bien el objetivo de la película, y al fin y al cabo, de la obra).

Viétia Rocha [Virgília]:

“Virgília é uma dama da sociedade carioca do século XIX. No filme tem essa relação dupla, que ela é casada e adora esse prestígio de ser uma mulher casada, a tradição, a família, e tudo o que uma mulher tinha, na época, o estatus na sociedade. E também não abre mão do caso amoroso que ela tem em nenhum momento. Então é uma mulher que quer as duas coisas e que trabalha para as duas coisas de uma maneira muito íntegra.

Eu sou bem diferente até porque sou uma pessoa deste século e tenho outros ritmos, uma ansiedade, o ator tem sempre assim uma ansiedade, os gestos e tudo. Eu tive que buscar outras referências, outro comportamental até o olhar. Foi uma coisa que o André pediu muito, exigiu muito, o tempo e o olhar dessa mulher do século retrasado que era diferente. A mulher tinha outra relação com a sociedade, mais patriarcal, a mulher era muito mais submissa, de uma certa forma, não tinha tantos direitos...

Porque quando a gente vê tudo pronto, a gente acha que é tudo lindo e é, mas no momento de fazer, por exemplo, os momentos de velha, foram momentos muito incômodos porque Rio de Janeiro, em janeiro, aquele calor de 40 C°, aquela roupa de época e as roupas todas nossas que foram trazidas da França para poder dar o peso do que era essa roupa mesmo, de verdade... Os espartilhos de verdade que amassavam o que as pessoas viviam mesmo nessa época. Então o figurino teve um papel fundamental na nossa composição de personagem e isso foi um trabalho muito legal porque a gente buscou o ritmo, a respiração, o tempo que é outro, o tempo que não é o do ventilador, o do carro, o do... que eu acho que é a atmosfera do filme que faz a sutileza da interpretação dos atores todos, e a harmonia, a unidade.”

Petrônio Gontijo [Brás Cubas]:

“Se você for ver [o filme] porque é o maior autor brasileiro realista, se você foi ver porque é o André [diretor] que é o Reginaldo [Brás Cubas], a Sonia [Marcela], tudo isso é bacana. Mas você vai de repente deparar com uma outra coisa, você vai, de repente, se permitir fazer um mergulho interno porque o cara [Brás Cubas] morreu e não sabia o que estava acontecendo, não sabia “a que veio nessa terra”. Isso é o que eu acho interessante, ele está no final da vida tentando voar um emplasto para conseguir tirar a melancolia que ele está sentindo de não ter vivido completamente nenhum momento da sua vida, de não ter sido bacana realmente, não com as mulheres ou com as situações, mas com ele mesmo, de não ter sido honesto, de não ter sido gentil com ele mesmo.”

4. a. SOFIA EN *QUINCAS BORBA* (QB)

Algo esencial em Machado de Assis é a presença feminina dominante, com uma sensualidade extrema e livre. Como se essas mulheres dos relatos de Machado de Assis percebessem que a liberdade dos sentidos é também uma parte muito importante que tentam constantemente arrebatarnos, mas é uma parte muito importante da liberdade do homem. 124

Sofia

Sofia es, tal vez, el personaje femenino más sibilino, sensual y arrebatador de los creados por Machado. Puede parecer una mujer imponente pero en su interior hay un misterio, una oscuridad que irá siendo desvendada a lo largo de la novela y que nos llevará a concluir que no es más que un mero objeto de la voluntad de su marido, un mero instrumento de ascensión social para el matrimonio. Es una mujer completamente sometida y sumisa que a pesar de ser querida, admirada y adorada por todos los hombres que la rodean, no es capaz de sentir amor por ninguno, a excepción del único que no se la tomará en serio, Carlos Maria.

El nombre de Sofia significa “sabiduría”. Rubião, al amarla, no consigue alcanzar la sabiduría, sino todo lo contrario. Los nombres que Machado de Assis atribuye a sus protagonistas nunca son gratuitos y en el caso de Sofia hay una gran ironía porque Rubião, lo único que alcanzará, en parte gracias a ella, es la locura. El nombre de Cristiano es también irónico, puesto que lo último que tiene el marido de Sofia son los atributos del buen cristiano y su única fe es el dinero.

Sofia es la más hermosa de las mujeres machadianas, por lo menos es la que más luce su hermosura, y la mujer que más éxito tiene entre un gran número de hombres que la admiran. Cuando Rubião la conoce en la estación de Vassouras: “ela ia entre vinte e sete e vinte e oito”. (QB-658) Sofia se casó a los veinte años (una edad ya un tanto avanzada para las señoritas casamenteras) con Cristiano Palha. Así pues, Machado nos la presenta felizmente casada y en una edad en la que parece estar pletórica, tal vez porque todavía no ha tenido hijos (ni los tendrá, a lo largo de la novela, hecho poco habitual entre las mujeres de la época).

Su superioridad física prima por encima del resto de las mujeres de la escena. Su belleza tiene una función pragmática en la novela¹²⁵. Hay múltiples fragmentos en los que

124 Declaración el Prof. Dr. Basilio Losada, pronunciada en la “Série Depoimentos” (Producción académica sobre Machado de Assis) organizada por la Academia Brasileira de Letras (ABL), localizada en Rio de Janeiro. Véase la declaración en la página web: <http://www.machadodeassis.org.br/2005/academica16.htm>

125 Véase el capítulo “Postura das heroínas machadianas ante a imagem da mulher tradicional” de Therezinha Mucci Xavier em *A personagem feminina no romance de Machado de Assis*. En este capítulo se reflexiona sobre las diferentes funcionalidades de la belleza femenina en las novelas machadianas: la función amorosa, la función pragmática (Marcela, Virgília, Sofia), la función intelectual...

Machado insiste en recalcar la belleza de sus ojos (su más valioso tesoro), sus brazos, su escote, sus pies: “Sofia primava entre todas elas”. (QB-668)

Era daquela casta de mulheres que o tempo, como um escultor vagaroso, não acaba logo, e vai polindo ao passar dos longos dias. Essas esculturas lentas são miraculosas; Sofia rastejava os vinte e oito anos; estava mais bela que aos vinte e sete; era de supor que só aos trinta desse o escultor os últimos retoques, se não quisesse prolongar ainda o trabalho, por dois ou três anos. (QB-668)

La belleza escultórica a la que se refiere nuestro autor es una belleza que se acerca a la perfección, una belleza sin defectos, sin arrugas, estática, contemplativa, pero al mismo tiempo una belleza de objeto, una belleza fría para quien la toca, para quien la mira. Hay en esta descripción una intención de retratar a la mujer objeto tan habitual en la segunda mitad del s. XIX. Siempre es descrita vestida de un modo elegante y ostentoso.

Sofia estava magnífica. Trajava de azul escuro, mui decotada [...]; os braços nus, cheios, com uns tons de ouro claro, ajustavam-se às espáduas e aos seios, tão acostumados ao gás do salão. Diadema de pérolas feitiças, tão bem acabadas, que iam de par com as duas pérolas naturais, que lhe ornavam as orelhas, e que Rubião lhe dera um dia. (QB-703)

Cuando ya Rubião enloquece y tiene sus ínfulas napoleónicas, convierte, en su imaginación, a Sofia en la emperatriz Eugênia¹²⁶. Como no ha podido conquistarla la idealiza: “A senhora é já a rainha de todas, disse-lhe ele em voz baixa; espere que ainda a farei imperatriz”. (QB-753)

Y cuanto más suceso social alcanza, más hermosa se muestra Sofia, gracias al trabajo del escultor que a los treinta años sigue dando en ella toques maestros. Sofia inaugura el salón de su nuevo palacete en Botafogo con un baile, que fue célebre en su tiempo. Es el baile fin de fiesta, el baile en el que el lector comprobará cómo, mediante sus tretas, el matrimonio Palha ha conseguido el objetivo deseado, sin reparar en los medios utilizados para alcanzarlo.

Estava deslumbrante. Ostentava, sem orgulho, todos os seus braços e espáduas, ricas jóias; o colar era ainda um dos primeiros presentes do Rubião, tão certo é que, neste gênero de atavios, as modas conservam-se mais. 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. (QB-803)

126 La emperatriz Eugenia de Montijo nació en España (Granada) en 1826. De familia noble, conoció en 1851, en París, a Napoleón III y en 1853 se casó con él. Tuvieron un hijo varón. Ella participó activamente en la vida política convirtiéndose en regente en tres ocasiones. Ejercía cierta influencia en la vida política de Napoleón III. Era una española extremadamente bella y elegante y su labor como mecenas de las artes y de las letras la rodeó de una brillante corte. Tras el fin del Imperio y la muerte del marido estableció su residencia en Inglaterra aunque murió en Madrid, en 1920.

La clave de la estrategia de seducción y del éxito de Sofia está en sus ojos. Son como linternas que llaman la atención y alumbran (o deslumbran) el camino de quien los mira:

Para as despesas da vaidade, 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. (QB-669)

Lia Corrêa Dutra opina que Machado no se detiene en la apariencia de los hombres, los describe secamente, en dos o tres palabras, pero “é com um voluptuoso prazer que explica as curvas dos bellos corpos, o collo, os braços magníficos (sempre mais o corpo do que a physionomia, a expressão), e que nos detalha os arranjos meticulosos de suas mulheres diante do toucador”¹²⁷. Pero en palabras de Dionisio da Silva, lo que Machado pretende en sus cuentos (pretensión también aplicable a sus novelas), es evidenciar que la mujer orgullosa y vanidosa es el producto natural e inevitable de una sociedad vana y superficial.¹²⁸

Pero si Machado de Assis se entretuvo en perfilar y matizar los rasgos más bonitos y elegantes de Sofia, más atención prestó todavía a la hora de desentrañar la verdadera personalidad que se escondía tras ese lindo cuerpo. Hay en Sofia una gran cantidad de matices que revelan el comportamiento de una mujer que actúa siempre bajo un objetivo y cuyos movimientos son siempre premeditados, incluidos los de su mirada. A través de la mirada daba paso a la provocación, táctica infalible para dar el primer paso: conseguir que Rubião, el rico heredero, se enamorara de ella y nunca quisiera alejarse del matrimonio entre Cristiano Palha y Sofia. Será mediante la provocación que Sofia lo conseguirá, siempre animada por su marido. Sofia es, en resumidas cuentas, “la amenaza de la violación de un código de costumbres existentes”.¹²⁹

Para entender a Sofia hay que conocer, primero, a su marido, Cristiano Palha, estratega del plan que llevará a Rubião a la ruina, y a él y a su mujer, a lo más alto de la escala social. Palha era un hombre ambicioso y muy vanidoso:

Era dado à boa xira; reuniões freqüentes, vestidos caros e jóias para a mulher, adornos de casa, mormente se eram de invenção ou adoção recente, — levavam-lhe os lucros presentes e

127 Lia Corrêa Dutra, “Algumas mulheres de Machado de Assis”, em *Revista do Brasil*, p. 77.

128 Dionisio da Silva, “Leituras femininas (e não leituras masculinas) em “Capitulo dos chapéus”, en *Revista do Livro da Fundação Biblioteca Nacional*, p. 44.

129 Véase el capítulo “Traços gerais: A situação contraditória da mulher entre manter o decoro e apresentar-se como objeto cobiçável” de Ingrid Stein en *Figuras femininas em Machado de Assis*, pp. 92-103. En este capítulo se habla casi exclusivamente de Sofia.

futuros. Salvo em comidas, era escasso consigo mesmo. Ia muita vez ao teatro sem gostar dele, e a bailes, em que se divertia um pouco, — mas ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios. Tinha essa vaidade singular; decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares. (QB-669)

A través de las insinuaciones de Sofia, Palha va consiguiendo involucrar a Rubião en muchos de sus negocios. Así es como el matrimonio va enriqueciéndose sigilosamente sin que Rubião se dé cuenta de nada. Al mismo tiempo, Rubião va dilapidando su fortuna en la participación de estos negocios y en préstamos (sin intereses ni retornos) a los amigos de Palha, que éste, intencionadamente, va colocando en su camino. La carrera de Palha era la carrera de un hombre próspero. Y su ambición no quedaba ahí: “Já trazia apalavrado um arquiteto para lhe construir um palacete. Vagamente pensava em baronia”. (QB-756) Pero por encima de su ambición debe resaltar cómo es capaz de explotar a su mujer con tal de conseguir su objetivo, sin tener en cuenta sus sentimientos. Aún así, Machado de Assis se encarga de hacernos saber que Cristiano Palha sabe que la posee completamente, por eso ella puede prestarse a esos servicios. Más que amor predomina en él un sentimiento de posesión y dominio que le convierten en la envidia de los demás. Cristiano Palha hasta se podía someter a los arrobamientos de la seducción de la mujer, aceptar las facilidades que ella ofrecía a los otros hombres, “desde que, frente a eles, sua posição de dono da mulher fosse mantida”.¹³⁰

Esta condición de Sofia como mujer “objeto” lleva a Pinheiro Passos a comparar a Sofia con el personaje de Manon¹³¹:

Pois o marido a expõe e permite que ela “aceite” a corte de Rubião, como o fim de espoliá-lo, lembrando Manon e seus amantes velhos e endinheirados, que, inclusive, a cobrem de jóias.¹³²

Pero también será comparada con Tartufo¹³³, porque éste, a pesar de ser un personaje masculino, encarna la hipocresía religiosa y el deseo oculto de los bienes materiales:

Tartufo, no fim da peça, é punido pela súbita intervenção da justiça real. Com Sofia, tudo será diferente, graças ao novo sistema social e à impossibilidade da presença do *deux-ex-machina* que, na obra francesa, cumpria o papel de restabelecer a ordem. Aqui, temos nova “ordem”, em que as relações de poder demandam outra base, a do ganho econômico.¹³⁴

130 Luiz Alberto Pinheiro de Freitas, *Freud e Machado de Assis*, p. 112.

131 Manon es el personaje de la novela *Manon Lescaut*, del escritor francés Prévost (1697-1763). Des Grieux es un noble caballero, joven y sin experiencia, que es seducido por Manon, una mujer que le arrastra a la pasión y a la corrupción.

132 Gilberto Pinheiro Passos, *O Napoleão de Botafogo. Presença francesa em “Quincas Borba” de Machado de Assis*, p. 46.

133 Tartufo, personaje de la obra homónima de Molière.

Un estudio realizado por Leopoldo O. C. de Oliveira¹³⁵ nos revela que existe una sustancial diferencia entre la presentación de Sofia en la primera aparición, que fue en los folletos publicados en la revista quincenal *A Estação* (entre 1886 y 1891, con algunas interrupciones en 1889), y en su aparición en la novela, publicada en 1891. En el folletín, Sofia apenas “sublinhava com os bonitos olhos que Deus lhe dera” la conversación de su marido y “inclinava-se às vezes para ouvir alguma coisa”; en cambio, en la novela es presentada como alguien que, durante la conversación, no sólo escuchaba sino que “movia tão-somente os olhos, que sabia bonitos, fitando-os ora no marido, ora no interlocutor” (QB-658), y que después, sin intervenir en la conversación “afroxou a rédea aos olhos, que se deixaram ir ao sabor de si mesmos” (QB-659).

Por lo tanto se deduce que Sofia ya no es una esposa tímida y respetuosa sino que se entromete en los asuntos del marido. Está segura de sus atributos físicos. Oliveira cree que el carácter redondo del personaje se consigue en la novela porque Machado atenua algunas de las características que Sofia exhibía en el folletín, en donde aparecía como un personaje mucho más explícito.¹³⁶

La primera mirada que Sofia lanza a Rubião es la de unos ojos convidadores. Su estrategia continúa con el contacto físico. Coge la mano de Rubião, las miradas se intensifican, hasta tal extremo que los demás personajes se dan cuenta del intercambio. Hasta D. Tonica, que ve en Rubião un posible candidato a marido (a pesar de ser ya una cuarentona solterona) lo percibe.

Sofia parecia tê-lo animado ao que fez: os olhos frequentes, depois fixos, os modos, os requebros, a distinção de o mandar sentar ao pé de si, à mesa de jantar, de só cuidar dele, de lhe dizer melodiosamente coisas afáveis, que era tudo isso mais que exortações e solicitações? (QB-677)

La persistencia del comportamiento persuasivo de Sofia lleva a Rubião al delirio amoroso pero la conciencia de la amistad con su marido le llevan a la determinación de no hacerle saber a Sofia lo que siente por ella. Aún así, la culpará por su provocación, la comparará con el diablo:

134 G. Pinheiro Passos, *op. cit.*, p. 56.

135 Leopoldo O. C. De Oliveira, “As metamorfoses na estrutura narrativa entre as versões A e B” em *Ler e Reescrever Quincas Borba*.

136 Leopoldo O. C. de Oliveira, *op. cit.*, p. 49.

O diabo da mulher é que fez mal em meter-se de permeio, com os lindos olhos e a figura... Que admirável figura, meu pai do céu! Hoje então estava divina. Quando o braço dela roçava no meu, à mesa, apesar da minha manga... (QB-677)

A su vez, Sofia le echa la culpa a su marido por tener quee estar comportándose provocativamente con Rubião: “Mas você mesmo não me tem dito que devemos tratá-lo com atenções particulares?”. (QB-684) Y aún cuando ya Rubião está perdiendo la noción de la realidad, ella sigue insistiendo y arrastrándole a su lado, aunque él parece ya no estar tanto por la labor:

Sofia apertou-lhe a mão com força e sussurrou um agradecimento. À mesa fê-lo sentar ao pé de si, tendo do outro lado a presidente da comissão. Rubião olhava superiormente para tudo. [...] O mesmo cuidado particular de Sofia, embora lhe fosse agradável, não o tonteava, como outrora. (QB-740)

Pero no será la discreción el rasgo más característico de Sofia. Tal vez lo que más la caracterice sea la manipulación sutil que lleva a cabo a lo largo de toda la novela, hasta al final, en el que su egocentrismo le hará creer que Rubião enloquece por ella, por la frustración de no poder poseerla, habiéndola amado tanto. Tras la declaración inicial que Rubião le hace en el jardín, ella reacciona disimuladamente. Cuando le cuenta lo sucedido al marido éste le dice que debe seguir comportándose bien con él, sin espantarlo, porque le debe mucho dinero. Sofia, manipuladoramente, decide en el acto:

Está bom, disse, acabemos com isto. Verei como ele se comporta, e tratarei de ser mais fria... Nesse caso, tu é que não deves mudar, para que não pareça que sabes o que se deu. Verei o que posso fazer”. (QB-685)

Sofia acepta el juego por necesidad pero también por placer: “O prazer de submeter o homem apaixonado, extorquir a declaração de amor, para depois dizer-se surpresa é o gozo que impera em Sofia”.¹³⁷ Según Pinheiro de Freitas, Sofia es una mujer histérica casada por conveniencia y que lleva una relación con Palha en la que el amor entra apenas accidentalmente.

Otra de las dotes teatrales de Sofia es la disimulación, consecuencia directa de su manipulación. En varias ocasiones se ve obligada a callarse lo que piensa del pobre Rubião, como, por ejemplo, en la escena de la declaración del jardín, en la que Rubião compara sus ojos con las estrellas:

¹³⁷ Luiz Alberto Pinheiro de Freitas, *Freud e Machado de Assis*, p. 109.

Sofia esteve a ponto de dizer alguma palavra áspera, mas engoliu-a logo, ao advertir que Rubião era um bom amigo da casa. Quis rir, mas não pôde; mostrou-se então arrufada, logo depois resignada, afinal suplicante... (QB-673)

Su poder de autocontrol es extraordinario, infinitamente mayor que el de Rubião. Cuando el mayor Siquiera sale al jardín para contemplar la noche se encuentra con la pareja en una escena que podría comprometer la honra de Sofia y ella reacciona rápidamente. Más adelante, Sofia se verá nuevamente en la obligación de lavar su imagen delante de Rubião porque éste sospecha que ella está cometiendo adulterio con Carlos Maria porque Rubião se encuentra con una carta de Sofia dirigida a Carlos Maria. Esa era una situación peligrosa para ella porque si el marido de Sofia descubría o sospechaba el adulterio podía destrozarse la vida de su mujer internándola en un convento, matándola, etcétera. Rubião, enfadado y celoso, no la deja explicarse y desaparece un tiempo de la vida de la pareja. Ella, necesitada de contarle la verdad le aborda y le pide que abra la carta para comprobar lo que en ella está escrita. Sofia necesita probar su inocencia:

Que melhor prova de inocência? A palavra saía-lhe rápida, séria, digna e comovida. Ocasão houve em que os olhos se lhe tornaram úmidos; ela enxugou-os, e ficaram vermelhos. Rubião pegou-lhe na mão, e viu ainda uma lágrima, uma pequena lágrima, — escorregar até o canto da boca. Jurou então que sim, acreditava em tudo. Que idéia aquela de chorar? Sofia enxugou ainda os olhos, e estendeu-lhe a mão agradecida.(QB-741)

Y para esconder y disimular su pasión desatada por el que se convierte en marido de su prima (y que primero la había cortejado a ella, tanto en privado como en público) decide no ir a despedirles cuando éstos embarcan a Europa después de casados. Una especie de vergüenza disimulada la embarga:

Sofia não foi a bordo, adoeceu e mandou o marido. Não vão crer que era pesar nem dor; por ocasião do casamento, houve-se com grande discrição, cuidou do enxoval da noiva e despediu-se dela com muitos beijos chorados. Mas ir a bordo pareceu-lhe vergonha. Adoeceu; e, para não desmentir do pretexto, deixou-se estar no quarto. Pegou de um romance recente; fora-lhe dado pelo Rubião. (QB-753)

Una vez asentados en Europa, Maria Benedita le manda una carta a D. Fernanda que ésta muestra a Sofia alegremente, para mantenerla informada. En la carta Maria Benedita cuenta que están felices y que se ha quedado embarazada. La reacción de Sofia queda perfectamente registrada por Machado:

Hábil, sabendo domar-se a tempo, Sofia dissimulou o despeito, e restituiu sorrindo a carta da prima. Quis dizer que pelo texto, a felicidade de Maria Benedita devia estar intacta como a levava daqui, mas a voz não lhe passou da garganta. (QB-776)

Leopoldo O. C. de Oliveira examina en profundidad un episodio secundario, que no figura en la versión del libro, pero que ocurre un poco antes de la carta. En el capítulo CLXXXII del folletín, Machado narra la visita de Sofia a los recién casados Carlos Maria y Maria Benedita. Sofia deja trasparecer cierto despecho por la felicidad de la pareja y su visita tiene como propósito exhibir sus atributos físicos, que contrastan mucho con los de su prima: “Sentia-se lisonjeada com a confiança de Carlos Maria, mas o fato de ir ver aqueles adornos parecia um protesto, quando não era mais que mostrar-lhe a gentileza do corpo”. Según Leopoldo, al eliminar estos episodios relativos a Sofia, Machado refuerza el carácter ambiguo de su comportamiento ya que la práctica de seducción que ella lleva a cabo no es gratuita ni es la manifestación de un cuadro patológico de histeria. Es, principalmente, una insinuación funcional de sus predicados corporales para preparar a situaciones socioeconómicas más altas.¹³⁸ A través de otro estudio comparativo entre los textos de los folletines y el texto publicado como libro, Isabel Virginia de Alencar nos dejará saber que fueron descartados otros capítulos vitales para visualizar el enfrentamiento entre Sofia y Maria Benedita que termina con un paseo por la playa de donde regresan “entrelazadas por la cintura”. Para Augusto Meyer¹³⁹, excluir el capítulo LXXVI del paseo entre las dos rivales “privó a la crítica de un valioso instrumento de investigación” por estar lleno de ambigüedades.¹⁴⁰ No hay que olvidar que, en cierta manera, Sofia es la madre “adoptiva” de Maria Benedita y es quien le ha enseñado los modales y la educación para alcanzar todo lo que tiene. Sofia siente que Maria Benedita está en deuda con ella, y sin embargo, lo que hará Maria Benedita es casarse con Carlos Maria, el amado de Sofia.

Pero como el narrador nos dejará ir sabiendo, Sofia es, al fin y al cabo, una mujer insatisfecha y celosa debido a que es muy engreída. Acostumbrada a ser el centro de todas las atenciones no asume bien que, por ejemplo, su prima se case con el hombre que durante mucho tiempo la cortejaba alegremente y le hacía románticas declaraciones de amor. A su vez, cuando descubre que su marido, Palha, tenía en mente inicialmente casar a su prima

138 Leopoldo O. C. de Oliveira, *op. cit.*, pp. 49-50.

139 Augusto Meyer, “Quincas Borba em variantes” en *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964, pp. 171-189.

140 Isabel Virginia de Alencar Pires, “Rubião: Um excêntrico entre a província e a Corte”, em *Ler e reescrever Quincas Borba*, p. 113.

Maria Benedita con Rubião, ella siente celos de la situación, pero no porque ella ame a Rubião sino porque no quiere que Rubião pase a amar a otra mujer:

Ciúmes? Seria singular que esta mulher, que não tinha amor àquele homem, não quisesse dá-lo de noivo à prima, mas a natureza é capaz de tudo, amigo e senhor. Inventou o ciúme de Otelô e o do cavaleiro Des Grieux, podia inventar este outro de uma pessoa que não quer ceder o que não quer possuir. (QB-710)

Quiere ser siempre el centro de atención de todas las miradas, la única linterna que alumbra el camino de todos los hombres. Y su insatisfacción recae en que ella deberá saber contenerse esas ganas crecientes que puján en sus entrañas de amar de verdad. Ella se casó con Cristiano Palha seguramente por conveniencia, aunque con el tiempo haya crecido un sentimiento de compañerismo y de cariño que todo el mundo percibe en la pareja. Pero ella quiere vivir la pasión que lee en las novelas. Hay que tener en cuenta que la lectura era una de las pocas válvulas de escape que tenían las mujeres, la lectura permitía momentos en los que la imaginación las liberaba de su claustrofóbica realidad y podían dar rienda suelta a sus fantasías. La lectura, que era de muy difícil acceso en la época, llegaba a las mujeres principalmente a través de las revistas y de los folletines. Sofia es una de mas mujeres machadianas que más influenciada está por la lectura, si tenemos en cuenta la escasa afición y permisividad que había al respecto en la época. Dichas lecturas la llevan a tener sueños delirantes y apasionados.

Um dia, no melhor dos trabalhos da comissão das Alagoas, perguntara-lhe uma das elegantes do tempo, casada com um senador:

— Está lendo o romance de Feuillet, na *Revista dos Dois Mundos*?

— Estou, acudiu Sofia; é muito interessante.

Não estava lendo, nem conhecia a *Revista*; mas, no dia seguinte, pediu ao marido que a assinasse; leu o romance, leu os que saíram depois, e falava de todos os que lera ou ia lendo. Abertas as folhas daquele número, e acabada uma novela, Sofia recolheu-se ao quarto e atirou-se à cama. (QB-778)

Según Pinheiro Passos, Sofia se decide a leer Feuillet (tal y como está haciendo Rubião) porque la inmersión en las historias del autor del *Roman d'un jeune homme pauvre* introduce al personaje en un clima tal que los elementos oníricos serán la consecuencia inmediata ya que la realidad se ve encubierta por la ficción.¹⁴¹ Sofia soñará que está escribiendo sobre las olas del mar el nombre de su amado, Carlos Maria, pero la niebla se deshace y aparece el propio Carlos Maria. Pasan del navío a un carruaje donde éste le dice las mismas palabras de amor que Rubião le había dicho en la escena del cupé pero el aspecto

141 G. Pinheiro Passos, *op. cit.*, p. 34.

físico es de Carlos Maria y esta vez sí que le gusta lo que oye. De repente unos bultos entran en el cupé, matan al chico y el jefe de la banda le habla a Sofia de amor y le da un beso de sangre... Su imaginación le devuelve, en el último momento, el sentido de la realidad, el castigo por el adulterio consumado.

A Sofia todo la aburre. El tedio carcome su existencia:

Tudo a aborrecia, plantas, móveis, uma cigarra que cantava, um rumor de vozes, na rua, outro de pratos, em casa, o andar das escravas, e até um pobre preto velho que, em frente à casa dela, trepava com dificuldade um pedaço de morro. As cautelas do preto buliam-lhe com os nervos. (QB-686)

Siente nostalgia de una vida de agitación amorosa (que nunca ha llegado a tener) y recurre a recuerdos desagradables que incluso la consuelan del tedio y provocan que la imaginación se desboque:

Quanto pormenor interessante! Sofia reconstruiu a caleça velha, onde entrou rápida, donde desceu trêmula, para esgueirar-se pelo corredor dentro, subir a escada, e achar um homem, — que lhe disse os mimos mais apetitosos deste mundo, e os repetiu agora, ao pé dela, no carro, mas não era, não podia ser Rubião. Quem seria? Nomes diversos relampejavam no azul daquela possibilidade. (QB-774)

Tras haber leído la carta de Maria Benedita y sentir unos grandes celos, al día siguiente le invade un decaimiento que la conduce de nuevo a pensar en Carlos Maria. Pero de lo que Sofia sufre es precisamente de un enorme y creciente deseo de amar:

Carlos Maria, Teófilo... Outros nomes relampejavam no céu daquela possibilidade [...]. E vieram todos agora, porque a chuva continuando a cair o céu e o mar estavam ainda unidos pela mesma cerração. Vieram todos esses nomes, com os próprios sujeitos correspondentes, e até vieram sujeitos sem nomes, — os adventícios e ignorados, — que uma só vez passaram por ela, cantaram o hino da admiração e receberam o óbolo da boa vontade. Por que não reteve algum de tantos, para ouvi-lo cantar e enriquecê-lo? [...] Sofia resignou-se à reclusão. Já agora tinha a alma tão confusa e difusa como o espetáculo exterior. Todas as imagens e nomes perdiam-se no mesmo desejo de amar. (QB-778)

Sofia puede ser incluida entre las mujeres pecadoras de la obra de Machado de Assis, según concluye Lia Corrêa Dutra. Sofia no hace más que madurar para el amor, “amadurecimento que se completa pagina para pagina, sem que Sophia, consciente, tente qualquer coisa para impedi-lo. Seu desejo de amar não se fica propriamente em ninguém; mas evolva-se della como um perfume”.¹⁴² Y ése será precisamente el verdadero y real castigo de

¹⁴² Lia Corrêa Dutra, “Algumas mulheres de Machado de Assis”, em *op. cit.*, pp. 84-85.

Sofia. Parece una mujer completa, que lo tiene todo: un marido fiel, que la quiere, mucho dinero, belleza, pero le falta sentir la verdadera pasión. El único hombre al que ella deseará, la substituirá por una mujer de campo, bondadosa, entregada, por una mujer ejemplar que ella nunca conseguirá ser.

Según Sofia, ella no alcanza el romance adúltero deseado con Carlos Maria porque se entregó a él demasiado temprano. Y es que Sofia vive una doble vida: la real, la social, la de su matrimonio, la de la seducción de Rubião; y una vida íntima donde la imaginación es la única que le sustenta el espíritu insatisfecho que la domina. Machado describe así la capacidad imaginativa de Sofia, como un corcel blanco, hermoso, que dispara a correr pero que después vuelve a recogerse en la caballeriza, sereno. Es una magnífica comparación entre el corcel y las divagaciones e ilusiones secretas de Sofia:

Pois que se trata de cavalos, não fica mal dizer que a imaginação de Sofia era agora um corcel brioso e petulante, capaz de galgar morros e desbaratar matos. Outra seria a comparação, se a ocasião fosse diferente; mas o corcel é que vai melhor. Traz a idéia do ímpeto, do sangue, da disparada, ao mesmo tempo que a da serenidade com que torna ao caminho reto, e por fim à cavaliariça. (QB-762)

El episodio de la rosa es uno de los momentos de divagación íntima en el que Sofia se halla mirando unas rosas dos de ellas le hablan como si fueran sus dos lados de la conciencia, debatiendo. La una le felicita por no hacer caso a Rubião pero la acusa de ser ella misma la causa del mal (de que él la ame). La otra, le pide a Sofia que sea piadosa con él y le recomienda que si quiere tener alguna aventura extramatrimonial que sea con Rubião porque él la ama y es una persona discreta. Le recrimina que ella es mala, que es injusta con él. Para que conozcamos las dudas que habitan en Sofia, Machado extrapola su voz, o su pensamiento, a la voz personificada de dos rosas, símbolos inequívocos del tópico del *carpe diem*, que invita a la juventud, a vivir el gozo terrenal aprovechando el tiempo al máximo. Machado crea una contraposición entre la breve vida de las rosas que le hablan y la “eterna” vida que Sofia tiene por delante (desde el punto de vista de las rosas).¹⁴³

Para encubrir su insatisfacción revestirá el sentido de su existencia de una ambición y de una soberbia que, de natural, no le pertenecen. Las mujeres de la época debían desarrollar sus dotes de altruistas y aquellas que pertenecían a una familia con dinero, más todavía. Por eso, Sofia, al igual que Tartufo que aparentará interés por las iniciativas caritativas, decide formar una comisión de señoras para recaudar limosnas para ayudar en una epidemia de una ciudad de Alagoas, contando, evidentemente, con el capital que sabía a ciencia cierta que Rubião iba a invertir si ella se lo pedía. Esta actividad eleva su moral, su consideración social y su estatus entre las mujeres de la alta sociedad.

143 V. G. Pinheiro Passos, *op. cit.*, p. 59.

Era tudo verdade. Era também verdade que a comissão ia pôr em evidência a pessoa de Sofia, e dar-lhe um empurrão para cima. As senhoras escolhidas não eram da roda da nossa dama, e só uma a cumprimentava; mas, por intermédio de certa viúva, que brilhara entre 1840 e 1850, e conservava do seu tempo as saudades e o apuro, conseguira que todas entrassem naquela obra de caridade. (QB-721)

El protagonismo que Sofia alcanza con esta comisión llega hasta la prensa en donde la llaman “ángel de la consolación”. Este protagonismo individual, hecho público, puede ponerla en evidencia y puede crear una ruptura en la comisión puesto que el trabajo ha sido de todas y la única a la que se le reconoce el trabajo es a ella:

Chegara ao fim da comissão das Alagoas, com elogios da imprensa; a *Atalaia* chamou-lhe “o anjo da consolação”. E não se pense que este nome a alegrou, posto que a lisonjeasse; ao contrário, resumindo em Sofia toda a ação da caridade, podia mortificar as novas amigas, e fazer-lhe perder em um dia o trabalho de longos meses. (QB-760-761)

Pero Machado nos hará profundizar en las dotes altruistas de Sofia y nos dejará saber que realmente eran sólo una fachada para conseguir el tan ansiado ascenso social. Cuando de verdad debe de mostrarse altruista y ayudar a Rubião, el hombre que a través de su fortuna, le ha proporcionado gran parte de la riqueza y estatus que actualmente tiene, ella no siente más que voluntad de huir de la situación:

Sofia não lhe perguntou pelo asseio; estava morta por fugir “daquela imundície”, dizia a si mesma, e tinha vontade de indagar do cão, que era o principal motivo da visita; mas, não queria mostrar interesse por ele nem pelo resto. A trivialidade daquilo tudo não lhe dizia nada ao espírito nem ao coração; a lembrança do alienado não a ajudava a suportar o tempo (QB-800).

Y éste no es el único defecto de “la emperatriz”. Sofia tiene, en palabras de Carlos Maria, un defecto capital: la educación.

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. (QB-708)

Cuanto más se acercan Palha y Sofia a la clase alta, ascensión facilitada única y exclusivamente por el dinero, más se hace evidente en su comportamiento que no pertenecen a ese grupo. Sofia hará un esfuerzo por estar a la altura, imitará perfectamente al resto de damas pero Palha no lo conseguirá del todo:

Sofia é que, em verdade, corrigia tudo. Observava, imitava. Necessidade e vocação fizeram-lhe adquirir, aos poucos, o que não trouxera do nascimento nem da fortuna. (QB-761)

Uno de los episodios cumbre de la novela es el que se desarrolla dentro de un carruaje, cuando ya Rubião ha enloquecido. Éste se sube al carruaje en el que está Sofia, comprometiendo así su honor, y no le dice nada. Sofia se va acurrucando, temerosa, en uno de los extremos del cupé. Rubião es ahora Napoleón y ella es su emperatriz Eugênia. Éste le pide que le llame Luis (nombre de pila de Napoleón III). Ella está preocupada por si alguien les ve juntos en el cupé y él, preservando su honor, decide cerrar las cortinas, hecho que aterroriza a Sofia puesto que no tiene escapatoria y su honra se pone en duda. Esta escena es un recuerdo paródico del paseo erótico de Emma y León¹⁴⁴ en *Madame Bovary*, escena muy conocida en la época. Machado pretende crear la situación opuesta ya que la versión francesa nos muestra la visión desde fuera del carruaje; en cambio, en la versión brasileña, Machado describe la versión desde dentro, centrándose en la conversación desconcertante que atemoriza y angustia a Sofia. También hay que resaltar que en *Madame Bovary* el paseo representa el momento álgido de la relación amorosa y adúltera entre los amantes, en cuanto que en *Quincas Borba*, el paseo representa el distanciamiento definitivo entre Rubião y Sofia, que sentirá por él asco y repugnancia.¹⁴⁵

Es interesante resaltar cómo se percibe a Sofia desde fuera, desde el punto de vista de otros personajes. El mayor Siquiera resaltaré de ella la belleza física en una conversación con Rubião; sin embargo, éste resaltaré su validez como persona y ama de casa, atributos necesarios para ser la esposa perfecta:

Realmente, a mulher do nosso Palha, é um primor, bela de cara e de figura; eu ainda a acho mais bem feita que bonita... Que lhe parece?

Parece que sim...

E boa pessoa, excelente dona de casa, continuou o major acendendo um charuto. (QB-674)

D. Tónica, celosa de la belleza y del éxito de Sofia, verá en ella un monstruo:

Sem conhecer o amor, tinha notícia do adultério, e a pessoa de Sofia pareceu-lhe hedionda. Via nela agora um monstro, metade gente, metade cobra, e sentiu que a aborrecia, que era capaz de vingar-se exemplarmente, de dizer tudo ao marido. (QB-675)

144 Emma y León toman un coche de alquiler a la salida de la iglesia, cierran las cortinas y le piden al cochero que conduzca sin rumbo por la ciudad. Desde dentro le dan instrucciones al cochero para que no pare.

145 Más información en Pinheiro Passos, *op. cit.*, p. 60.

En el prólogo a la tercera edición de *Quincas Borba*, Machado de Assis explica que un amigo le solicitó que diera continuidad a la novela creando otra, para completar una trilogía, en la que Sofía ocupara exclusivamente la tercera parte. Pero Machado reflexiona en voz alta y concluye:

Algun tempo cuidei que poderia ser, mas relendo agora estas páginas concluo que não. A Sofía está aqui toda. Continuá-la seria repeti-la, e acaso repetir o mesmo seria pecado. (QB-642)

Otros personajes femeninos

Maria Benedita

Maria Benedita no era una mujer bonita:

Em verdade, não era bonita; não lhe pedissem olhos que fascinam, nem dessas bocas que segredam alguma coisa, ainda caladas; era natural, sem acanho de roceira; e tinha um donaire particular, que corrigia as incoerências do vestido. (QB-696-697)

Nace en el campo. De vez en cuando visitaba la ciudad pero rápidamente sentía ganas de volver a casa. “A educação foi sumária: ler, escrever, doutrina e algumas obras de agulha”. (QB-697) La muchacha no sabía ni piano ni francés y Sofía se decide a traer a Maria Bendita a la ciudad para educarla. La madre de Maria Benedita preguntaba: “Para que francês? A sobrinha dizia-lhe que era indispensável para conversar, para ir às lojas, para ler um romance...” (QB-697) Es Palha quien convence finalmente a la madre de la muchacha para que se quede en la ciudad. La persuade diciéndole que es joven y bonita y que tiene muchas posibilidades de encontrar un marido rico. Y le dice que ya había encontrado un pretendiente (Rubião). A la señora no le queda otra opción que ceder por el bien de la hija no sin antes hacerle chantaje sentimental. A este respecto, Gilberto Pinheiro Passos dirá: “Não basta às moças do Rio de Janeiro serem belas. Há algo de distintivo e peculiar nelas, o envoltório, marca indelével de uma cultura que se superpõe ao caráter brasileiro, uma transplantação de empréstimo: vestir-se à francesa é velar, ainda que parcialmente os trópicos, concorrendo para a criação da particular figura feminina, misto de proximidade e distância”.¹⁴⁶

Rápidamente, Maria Benedita se habitúa a la vida de la ciudad: “Sofía acostumbrava habilmente a prima às distrações da cidade; teatros, visitas, passeios, reuniões em casa, vestidos novos, chapéus lindos, jóias. Maria Benedita era mulher, posto que mulher esquisita;

¹⁴⁶ Gilberto Pinheiro Passos, *op. cit.*, pp. 33-34.

gostou de tais coisas”. (QB-701) Paulatinamente, Maria Benedita va progresando en su integración, en sus estudios, hasta tal punto que llega a competir con la supremacía de su prima Sofia.

A pessoa [Maria Benedita] ajustara-se ao meio, mais depressa do que fariam crer o gosto natural e a vida da roça. Já competia com a outra [Sofia], embora houvesse nesta um desgarre, e não sei que expressão particular que, para assim dizer, dava cor a todas as linhas e gestos da figura. Não obstante essa diferença, é certo que a outra era vista e notada ao pé dela, de tal jeito que Sofia, que começara por louvá-la em toda a parte, não a deslouvava agora, mas ouvia calada as admirações. (QB-702)

La aparente beatitud de Maria Benedita se transforma en blasfemia cuando le reconoce a D. Fernanda que ama a un hombre con la intensidad con la que se ama a Dios: “Gosto dele, como gosto de Deus, que está no céu”. (QB-747) Pero D. Fernanda no se conforma con ese amor secreto. Insiste hasta descubrir el sujeto de su pasión-blasfemia y cuando sabe que es su primo Carlos Maria urde un plan para que él mismo, a través de su narcisismo elevado, caiga en las redes de la recatada, devota, creyente y enamorada Maria Benedita. Es muy interesante cómo D. Fernanda le introduce la idea en la cabeza de que tener marido es el objetivo más alto al que debe aspirar una mujer:

“Um marido, ainda sendo mau, sempre é melhor que o melhor dos sonhos.”

A máxima não era idealista, Maria Benedita protestou contra ela, pois não era melhor sonhar do que chorar? Os sonhos acabam ou alteram-se, enquanto que os maus maridos podem viver muito.

—A senhora diz isso, concluiu Maria Benedita, porque Deus lhe destinou um anjo... Olhe, lá vem ele. (QB-747-748)

Esa concepción, tan arraigada en la época de que la felicidad se alcanza con el matrimonio y que lo más importante es conseguir un marido ayudará a mantener el imaginario colectivo de los ángeles del hogar, mujeres que, como Maria Benedita, tienen todas las características de la pureza y del recato necesarios en una mujer para ser siempre un complemento del hombre. La entrega de las mujeres era completa, tal y como lo demuestra la actitud en la que se imagina Maria Benedita si alcanza a casarse con Carlos Maria: “Oh! como a tornaria feliz! Já a antevia ajoelhada, com os braços postos nos seus joelhos, a cabeça nas mãos e os olhos nele, gratos, devotos, amorosos, toda implorativa, toda nada”. (QB-752) Es casi una estampa mariana. La virgen María (Maria Benedita) frente a su Dios particular, Carlos Maria.

Maria Benedita tinha naturalmente o sentimento contrário: considerava-se a si mesma um templo divino e recatado em que vivia um deus, filho de outro deus. A gestação ia cheia de

tédios, de dores, de incômodos que ela ocultava o mais que podia ao marido; mas tudo isso dava maior preço à criaturinha futura. Acolhia o mal com resignação, se não é que o agasalhava com alegria, — uma vez que era a condição da vinda do fruto. Fazia cordialmente o ofício da espécie. E repetia sem palavras a resposta de Maria de Nazareth: “Eu sou a serva do Senhor; faça-se em mim a sua vontade”. (QB-785)

D. Fernanda

D. Fernanda es una mujer de 30 años, jovial, expansiva, robusta. Se casó con un bachiller de Alagoas que ahora era diputado y que iba camino de ser ministro de Estado. Una persona importante. Es descrita como una mujer decidida pero muy dulce.

D. Fernanda es una mujer muy bondadosa. En una situación en la que Teófilo, su marido, iba a ser apartado de la política, que era su vida, le proponen participar del gobierno contrario y su mujer le anima a “virar a casaca” (a cambiarse de bando) aunque la consecuencia sea que él parta cuatro meses de viaje solo y ella y su hijo se queden en Rio para que el niño pueda continuar con su educación. Al irse, Teófilo se despide de su biblioteca con gran cariño y el narrador nos revela la ternura de D. Fernanda:

— Deixa estar, eu cuidarei deles, eu mesma os espanarei 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 Dona Fernanda sentiu-se venturosa. (QB-793)

Su autoimagen es la de una mujer de acción y ella está orgullosa de esa característica. Su carácter emprendedor busca el lado pragmático de las cosas, nada romántico, pero su pragmatismo no significa necesariamente interés falso o ambición desenfrenada sino que es “simplificador, e ao mesmo tempo visionario e esclarecedor dos códigos sociais da época”.¹⁴⁷ Por lo menos, aparenta ser el altruismo en persona. Está siempre del lado de quien es más débil, dispuesta a ayudar en lo que sea necesario. Ayudará a Maria Bendita a conseguir el amor de su amado Carlos Maria. (Aunque no consiga el amor, consigue el matrimonio). Ayudará a Sofia en su comisión de beneficencia. Cuidará de Quincas Borba (perro) cuando éste se encuentre solo y también de Rubião durante la peor fase de su locura napoleónica. Es por eso que con una entrega tan solícita y un buen humor siempre tan bien predisposto Machado de Assis califica grandilocuentemente su alma: “A simpatia universal, que era a alma desta senhora, esquecia toda a consideração humana diante daquela miséria obscura e prosaica, e estendia ao animal uma parte de si mesma, que o envolvia, que o fascinava, que o atava aos pés dela”. (QB-801-802)

¹⁴⁷ Véase Teodoro Koracakis, “A singularidade de Dona Fernanda”, en *Ler e reescrever “Quincas Borba”*, p. 143.

Pero el comportamiento de D. Fernanda ha suscitado entre los críticos ciertas dudas. A partir del estudio de John Kinnear¹⁴⁸, la imagen de la figura éticamente intachable de D. Fernanda como “un alma buen y generosa, altruista y compasiva”¹⁴⁹ desaparece y nos encontramos con una mujer que ejerce labores caritativas motivada por alcanzar un beneficio propio cuando realiza acciones, aparentemente, en beneficio de los otros. Pasa de ser ángel a ser demonio:

Assim, nos três episódios em que decididamente intervém –casamento de Carlos Maria e Benedita, ambições e frustrações políticas do marido e internamento do Rubião enlouquecido-, ela se comporta como parte interessada, agente da elite opressora que, movida pela vontade de domínio e desejo de autossatisfação, manipula sentimentos alheios em proveito próprio, assim se apropria do sucesso do outro em seu próprio benefício.¹⁵⁰

D. Tonica

El último de los personajes femeninos que merece especial destaque es D. Tonica, una mujer de cuarenta años, condenada al fracaso y a la miseria moral y social por no haber conseguido casarse. Cuando aparece en escena Rubião, ésta considera que es su última oportunidad para conquistar a un hombre soltero:

Os seus pobres olhos de trinta e nove anos, olhos sem parceiros na terra, indo já a resvalar do cansaço na desesperança, acharam em si algumas fagulhas. Volvê-los uma e muitas vezes, requebrando-os, era o longo officio dela. Não lhe custou nada armá-los contra o capitalista. Alguma coisa lhe dizia que esse mineiro rico era destinado pelo céu a resolver o problema do matrimônio. Rico era ainda mais do que ela pedia; não pedia riquezas, pedia um esposo. (QB-670)

En la época, la mujer que pasaba de los veinte años y no estaba casada ya era motivo de escándalo y preocupación para la familia. Por lo tanto, a los cuarenta ninguna mujer tenía esperanzas porque a esa edad ya se consideraba a las mujeres unas abuelas: “Dona Tonica mal podia ouvi-lo; metida em si mesma, ia roendo o pão da solitude moral, ao passo que se arrependia dos últimos esforços empregados na busca de um marido. Quarenta anos; era tempo de parar”. (QB-711)

Pero parece que Machado quiere apiadarse de un alma en pena como la de D. Tonica y le encuentra un novio, que aunque no es todo lo que se puede esperar (viudo, con dos hijos, uno tuberculoso y otro en el ejército) ella estaba contenta porque todas las noches su “novio” la venía a visitar. Ella, agradecida, bendecía a Nuestra Señora el favor que tan fervorosamente llevaba pidiéndole durante tantos años. Pero la crueldad de la realidad social y humana no le

148 C. John Kinnear, “The role of Dona Fernanda in Machado de Assis novel *Quincas Borba*”. *Anfsatzte zur Portugiesischen Kulturgesichte*, 1976, pp. 118-130.

149 Ivo Barbieri, “Um romance de muitas leituras” em *Ler e Reescrever “Quincas Borba”*, p. 37.

150 *Ibidem*, p. 38.

permiten a Machado de Assis concederle la felicidad a D. Tonica, condenada a su desgracias desde muchos años atrás: su novio muere tres días antes de la boda. Y no le dedica al acontecimiento siquiera un párrafo aparte. Informa de la muerte al tiempo que notifica otros sucesos del momento como si perteneciera a una más de las desgracias o acontecimientos que se suceden en el devenir de la vida.

Es, D. Tonica, la representante de ese grupo de mujeres excluidas y marginadas de la sociedad por no haber sido lo suficientemente bonitas o ricas como para haber encontrado un marido que las dignificara con la condición de esposas y madres. Es un personaje desgraciado, al igual que lo eran todas esas mujeres a las que ella representa.

4. b. SOFIA Y LA CRÍTICA LITERARIA DE LA ÉPOCA¹⁵¹

La primera versión de *Quincas Borba* se publica en la revista *A Estação*, entre junio de 1886 y septiembre de 1891, en una secuencia de 91 folletines. El libro, que sufrió cambios radicales, fue publicado por la editorial Garnier en noviembre de 1891.

La obra recibió las siguientes reseñas y notas críticas:

- José Veríssimo, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 de enero de 1892.
- Araripe Júnior, *Gazeta das Notícias*, Rio de Janeiro, 12 a 16 de enero de 1892.
- José Anastácio, *O tempo*, Rio de Janeiro, 25 de enero de 1892.
- Magalhães de Azeredo, *O Estado de São Paulo*, 19-20-21-24-26-27 de abril de 1892.
- Araripe Júnior, *Gazeta das Notícias*, Rio de Janeiro, 5 de febrero de 1893.

José Veríssimo

En el artículo de José Veríssimo, periodista, crítico literario y uno de los amigos predilectos de Machado de Assis, reconoce en Machado un hombre de letras y caracteriza su trabajo de funcionario público como accidental. Machado no participaba de ninguna “secta literaria”. Machado fue atacado porque su obra no era considerada “nacionalística”¹⁵², en palabras de Veríssimo. Machado se distinguirá por su humorismo¹⁵³ y por el sentido

151 Véase Ubiratan Machado, *Machado de Assis: roteiro de consagração*. El libro recoge la recepción y la crítica que recibieron todas las novelas de Machado de Assis en el momento de su publicación.

152 Rf. Silvio Romero en *História da literatura brasileira*. En esta obra se analiza cómo los escritores contribuyen para la determinación del carácter nacional y para la formación de una literatura propiamente brasileña.

153 J. Veríssimo opina que si Machado es analizado desde el punto de vista nacionalístico, sería encasillado injustamente porque la obra de Machado escapa a las definiciones de escuelas y teorías literarias: “O Sr. Machado de Assis não é nem um romântico, nem um naturalista, nem um nacionalista, nem um realista, nem

“impersonal” de su obra.

Quincas Borba es una novela completa, de carácter y de costumbres: “rompe con los moldes vulgares de la novela, dispone simétricamente sus elementos y capítulos, arregla los episodios de un modo clásico, mantiene la unidad de la narración y el tono, la ironía juguetona y el humorismo ligeramente melancólico y un poco oscuro”¹⁵⁴. La novela es un cuadro excelente de la vida de los brasileños y sus costumbres.

Es Machado de Assis un profundo psicólogo. Hay en la novela una porción de tipos y situaciones muy brasileñas. Lo más difícil de reproducir y crear son los caracteres “ordinarios, vulgares y comunes”: “Son como las fisonomías sin expresión, sin destaque, que ni la fotografía les puede coger y que desesperan a los pintores”.¹⁵⁵ Rubião es uno de esos tipos. Después dibuja a los parásitos que son Freitas, Carlos Maria, Teófilo, Cristiano Palha, el Dr. Camacho, el mayor Siquiera. Aunque los personajes preferidos de J. Veríssimo son los de Sofia y Maria Benedita, “a pesar de la diferencia de la importancia de sus papeles porque Maria Benedita es una de las mejores copias de la novela brasileña y Sofia una de sus mejores creaciones”.¹⁵⁶

Arapipe Júnior

El artículo de Arapipe Júnior, publicado en la *Gazeta de Noticias*, y recogido en una transcripción integral en la obra de Ubiratan Machado, no realza tanto el arte de Machado sino que le descubre varios defectos:

As mulheres do autor de *Quinca Borba* são, em regra, incolores, sem expressão. O motivo desta fraqueza acha-se na estrutura do talento de quem as imaginou. Os grandes pintores do gênero feminino foram sempre eméritos conquistadores como Shakespeare, Bocácio, Byron e Dumas pai ou insígnies mexeriqueiros, como Brantomê, Saint-Simon e Balzac. Para bem retratar as mulheres é indispensável senti-las ao pé de si e cheirar-lhes o pescoço, ou brigar com elas, intervindo e perturbando os seus negócios. Machado de Assis, asceta dos livros e retraído ao gabinete, não as invadiu por nenhum destes aspectos; e, por isto, as suas heroínas não despedem de si esse *odor di femmina*, que se aspira ainda nos tipos mais angélicos de Shakespeare, como, por exemplo, Desdêmona.¹⁵⁷

Arapipe Júnior atribuye la debilidad del retrato de los personajes femeninos de Machado a que este no tuvo muchas relaciones con mujeres en la vida real porque siempre estaba abstraído en su gabinete. Al respecto de los personajes masculinos dirá que son el

entra em qualquer dessas classificações em *ismo* ou *ista*. É, aliás, um humorista, mas o humorista não é uma escola nem sequer uma tendência literária, é apenas um modo de ser do talento; há humoristas ou pode havê-los em todas as escolas” en Ubiratan Machado, *op. cit.*, p. 156.

154 Ubiratan Machado, *op. cit.*, p. 157. (La traducción es mía).

155 *Ídem*. (La traducción es mía).

156 *Ibidem.*, p. 161. (La traducción es mía).

157 *Ibidem.*, pp. 161-162.

reflejo de un mundo objetivo y que son excéntricos, ya que Machado los hace así a partir de la observación de sí mismo.

Las mujeres machadianas son como una sombra, impredecibles y oscuras. Y no se alteran ante ningún tipo de situación. Según Araripe Júnior, la mujer machadiana es fría, comedida e indescifrable. Por eso, Machado sólo alcanza a teorizar sobre el amor, porque nunca hace que sus personajes vivan el amor en sus propias carnes.

Hablando de Sofía comenta: “De ahí la razón por la que, en su último libro, Sofía nos aparece, entre Rubião y Carlos Maria, en una eterna vacilación, que difícilmente se comprende. Encarada substancialmente, esa mujer es una deshonesto y una descarada: admite que el marido especule y se enriquezca a través de su hermosura y a costa del amigo, de quien ella recibe regalos de joyas costosísimas; acepta la corte de Carlos Maria y adultera en espíritu con él, ese indiferente; tiene celos de Maria Benedita, sólo porque se habla de casarla con Rubião, se envuelve de un sensualismo de lujo; sueña grandezas orientales; hace coquetamente invitaciones imposibles a la virilidad indispuesta del idiota del heredero de Quincas Borba...”¹⁵⁸

Tudo isso, porém, encontra explicação nas repugnâncias do autor da obra. Machado de Assis é incapaz de entregar uma heroína à lógica brutal da respectiva organização. Onde E. Zola forçosamente colocaria uma cena de canibalismo amoroso e o desespero da burguesa que não soube conter os arrancos de luxúria, ele põe um grito de nobreza e um pudor ilógico de mulher perversa e mal casada, cujos transportes domésticos se traduzem, ordinariamente, em permitir que o esposo erga-lhe o roupão e oscule a perna, no próprio lugar em que a meia incide com a carne rósea e acetinada.¹⁵⁹

Araripe Júnior cree que Machado no coloca suficiente “pimienta” en sus escenas amorosas, que contiene el carácter de unas mujeres que seguramente serían mucho más apasionadas de lo que él las dibuja. Cree que Machado se deja llevar demasiado por el pudor de las clases sociales más elevadas y que le falta vivacidad y elegancia. Según él, Machado se pierde: “sueña laberintos, se enreda en ellos; se agarra al sol y empieza, en estos trapecios delicados, a ejecutar juegos japoneses que deleitan y prenden a la gente durante largas horas de recreo”.¹⁶⁰

Las críticas demoledoras de Araripe Júnior son un objeto de estudio interesante porque fue de las pocas personas que, en vida, manifestaron abiertamente su opinión en contra del estilo, de la creación de personajes y de las técnicas narrativas de Machado de Assis.

Magalhães de Azeredo

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 163. (La traducción es mía).

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 164.

¹⁶⁰ *Ibidem.*, p. 165. (La traducción es mía).

Magalhães de Azeredo publicó en *O Estado de São Paulo* un estudio del libro¹⁶¹ de *Quincas Borba*. Comienza reconstruyendo las figuras de Brás Cubas y Quincas Borba para llegar a descubrir el carácter mefistofélico de Quincas. También verá en él ciertos rasgos quijotescos, al haber colocado sus miras demasiado altas. Explica el valor del Humanitismo y la repercusión del sistema en Rubião. Desentraña el valor del lema “al vencedor, las patatas”. Y pasa a hablar de los personajes femeninos de varias de las novelas de Machado:

Com verdadeira maestria e firmeza de pulso, delineou também Machado de Assis os perfis das mulheres – Virgília e Sofia, que já são para nós relações antigas; Marcela, a amante semipública, a concubina venal de Brás Cubas; a flor da moita, Eugênia, em traços rápidos; Eulália, a flor do vale, igualmente debuxada de passagem; D. Plácida, a alcoviteira anciã, triste filha das ervas, fruto peço dos amores de um sacristão e de uma doceira; D. Tónica, a dos olhos de trinta anos, “cansados de esperar”, sempre à cata de um noivo, sempre desiludida e sempre animada a novos projetos; D. Fernanda, a distinta e generosa senhora, que é a fisionomia mais simpática da galeria; Maria Benedita, a bela e romântica enamorada, a esposa feliz, a mãe extremosa.¹⁶²

Magalhães de Azeredo considera de la novela de Machado: “Esto no es una novela, es la *Vida*”.¹⁶³ Después describirá el estilo, compuesto por un lenguaje perfecto, puro y correcto, al igual que los clásicos. A continuación destaca las grandes dotes psicológicas de Machado que, con su humorismo personalísimo rivaliza con los maestros de la materia: “La sutileza con la que él analiza las mínimas gradaciones de los deseos, de los pensamientos, de las resoluciones, de los sueños humanos, hace creer que existe, en efecto “la verdadera anatomía del alma y que es posible penetrar con seguridad en los escondrijos del corazón, para diseccionar a la luz del día sus fibras recónditas y misteriosas”.¹⁶⁴ Por último recalca su faceta de humorista desengañado.

4. c. SOFIA EN EL CINE

Sofia en *Quincas Borba*

Ao se valer de recursos coincidentemente utilizados pelo cinema anos depois, o trabalho de reconstrução da narrativa do *Quincas Borba*, efetuado por Machado de Assis, se afastaria definitivamente da concepção fotográfica dos textos naturalistas, antecipando, na literatura, a revolução que o cinematógrafo viria provocar, no âmbito da técnica, ainda nos finais do século XIX. Assim, defendemos a idéia de que a técnica de “cortes”, “emendas” e “montagens”, largamente utilizada pelo autor de *Quincas Borba* para o estabelecimento da versão do

161 El largo estudio de Magalhães de Azeredo sobre *Quincas Borba* fue publicado los días 19-20-21-24-26 y 27 de abril pero en la obra de Ubiratan Machado, *op. cit.*, se transcriben sólo los textos de los días 24, 26 y 27, con la supresión de un breve trecho.

162 Ubiratan Machado, *op. cit.*, p. 171.

163 *Ibidem.*, p. 172. (La traducción es mía).

164 *Ibidem.*, p. 174. (La traducción es mía)

romance em livro, em 1891,[...] se aproximaria da técnica cinematográfica, que lança mão dos mesmos recursos.¹⁶⁵

En 1987, el director Roberto Santos estrena la película *Quincas Borba*¹⁶⁶. En la portada de la cinta de VHS dice en letras destacadas que es una adaptación de la novela homónima de Machado de Assis. La película es un fiel reflejo de la novela en cuanto al argumento y al habla de los personajes que reproduce trechos del texto machadiano con algunas innovaciones que modernizan la acción. El escenario es lo que cambia. Nos encontramos en la década de 1980 años en los que el cupé ha sido substituido por el coche, los “billetes” se han transformado en teléfonos, y existen ordenadores, cámaras de vídeo y de fotografía. Pero lo que no cambian son los sentimientos humanos, que un siglo después siguen mostrándose al público espectador del s. XX, del mismo modo que al lector de el siglo XIX.

El resumen de la película es el siguiente: “Al morir, el filósofo Quincas Borba lega una enorme fortuna a Rubião, desesperado para la nueva vida, se enamora a primera vista de Sofia, una bonita mujer, que le mantiene, a partir del primer encuentro, preso a los intereses de Cristiano Palma, el marido que la domina enteramente. Poco a poco, Rubião dilapida la fortuna en negocios que Cristiano Palha conduce, hábilmente, teniendo como escudo a su propia esposa. Sin nunca haber conquistado a Sofia, Rubião se aísla de todo y de todos llevándose de vuelta a la ciudad del interior de donde salió, apenas sus alucinaciones y a su pequeño perro, también llamado Quincas Borba”.¹⁶⁷

Como he mencionado antes, el argumento es el mismo que el de la novela con algunas variaciones. Por ejemplo, Rubião no nace en Barbacena y sí en Tiradentes y en lugar de irse a vivir a Rio de Janeiro, la ciudad de Machado, se va a São Paulo, y allí es donde conoce al matrimonio que le conducirá a la locura.

Sofia

Sofia, en la película, es un mujer muy atractiva, rubia, de ojos verde azulados, de mirada intensa, el pelo recogido, que resalta mejor sus rasgos, vestidos ceñidos al cuerpo (muy a la moda de los años 80), y muy elegante. Se sabe bonita y lo demuestra, tal como ocurre en la novela. Desde la primera escena en la que se conocen Cristiano Palha, Rubião y

¹⁶⁵ Isabel Virginia de Alencar Pires, “Rubião: Um excêntrico entre a província e a Corte”, em *Ler e reescrever “Quincas Borba”*, pp. 111-112.

¹⁶⁶ Título de la película: *Quincas Borba* (1987). Director, guionista y productor: Roberto Santos. Fotografía: Roberto Santos Filho. Intérpretes principales: Helber Rangel, Fulvio Stefanini, Brigitte Broder. Participación especial de Paulo Villaça (como Quincas Borba), Laura Cardoso, Marlene França, Walter Forster, Luiz Serra... Embrafilme S.A.

¹⁶⁷ Texto que aparece en el dorso de la cinta. (La traducción es mía)

Sofia, Rubião se enamora de ella primera vista y ella coquetea con su mirada y le muestra un elevado interés puesto que su marido ya la ha alertado de que puede pasar a ser su próximo cliente. Cuando Rubião comenta que es un rico heredero, ella todavía intensifica más su proceso de seducción.

Rubião es un hombre delgado, perfectamente comparable al Rubião de la novela. Está a la altura de las circunstancias, de la vida en sociedad, de los modales, de las formas, de las costumbres. Cristiano Palha, es un hombre tranquilo pero que pisa firme y sabe perfectamente, desde el primer momento, a dónde quiere llegar con la amistad de Rubião. Va envolviendo a todos sus amigos en el círculo amistoso para que todos puedan sacar partido del pobre rico. Carlos Maria, abogado que llevará el caso del testamento de Quincas Borba para demostrar que éste no estaba loco, le pedirá ayuda a Sofia rogándole que no puede abandonar a “este pobre abogado que tanto te quiere”. Carlos Maria utilizará las mismas armas de seducción con Sofia que Sofia usa con Rubião (al igual que en el libro). Y todo para conseguir que Sofia influya favorablemente sobre Cristiano Palha hablándole de él. El otro aprovechado será el Sr. Camacho, un periodista que elevará el ego de Rubião publicándole una entrevista en la que aparece como un héroe y conseguirá que financie la renovación tecnológica de su periódico. A su vez, el mayor Siquiera, además de venderle su casa, conseguirá que Rubião financie los estudios de su nieta Tonia, estudios muy importantes para que la joven pueda alcanzar su sueño de ser escritora. En fin, los lazos van cercando a Rubião y le ahogan de tal forma que dilapidan toda su fortuna. Los grandes vencedores, sin duda, serán la pareja maquiavélica de C. Palha y Sofia. El gran perdedor, será Rubião. Tal como promulga la teoría del Humanitismo creada por Quincas Borba: “Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas”. (QB-649)

Sofia en todo momento es utilizada por su marido para mantener cerca a Rubião, para perturbarle, para poder sonsacarle el dinero mediante la participación en sus negocios. Sofia hace de puente. Le mira, le provoca, le seduce, acepta sus regalos y en una ocasión, cuando Rubião decide participar de un proyecto millonario al comprar una casa, ella se siente en la obligación de retribuirle el agradecimiento mediante un beso en los labios. Palha que espía la escena no cargará sobre Rubião, sino que le recriminará a Sofia que “su trabajo” tiene que hacerlo con los ojos y no con los labios: “Teu limite são teus olhos, Sofia”. Tras el beso, el único momento de triunfo de Rubião (beso que nunca llega a darse en el libro) éste enloquece y la llama para quedar. Ella le engaña y delante de su marido le dice que no pueden quedar, que deben disimular porque su marido desconfía. El espectador escucha mediante palabras lo que el lector sólo se imagina en la lectura de la obra. Ni Palha ni Sofia llegan a ser tan

explícitos al respecto de sus intenciones en la novela, en cambio en la película queda muy clara la motivación que les conduce a esa amistad y que el “papel” de Sofia es ayudar, mediante “el trabajo de sus ojos”, a mantener encariñado a Rubião para poder explotarle al máximo.

Al igual que ocurre en la novela, Cristiano Palha está muy orgulloso de su mujer y la exhibe. También la ama y la besa apasionadamente en varias escenas de la película. Es el juego de la seducción entre el sexo y el poder. Del mismo modo ocurre con Sofia, que en una ocasión, cansada del juego de tener que seducir a un hombre por el que no se siente atraída, le dice a su marido que hace todo el número porque le ama, pero que sino... (no termina la frase) no lo haría. En realidad, por ella no seduciría a Rubião, si lo hace es porque se lo pide Palha y por el bien del matrimonio, por la codicia.

Sofia y Carlos Maria tienen una relación que en la película tan sólo se insinúa. En el libro aparecen más trechos que muestran la pasión que se desata en Sofia. Ella, cuando él le solicita ayuda y le dice que la quiere, le recuerda claramente que su marido es Palha y que Palha es quien manda. En otra ocasión en la que les vemos bailar juntos, se miran y se desean mediante las miradas. Podemos sentir un poco los celos de Sofia por su prima, que tiene una relación con Carlos Maria, cuando la pareja ya ha partido de viaje con el dinero que les ha “prestado” Rubião. Sofia interroga a Rubião para saber qué parte de culpa tiene él en la marcha de Carlos Maria y Baby (Maria Benedita en la novela), y Rubião le confiesa que quería que se fuera para apartarle de su vida porque estaba celoso de él. En la novela lo ocurrido se desarrolla así: Rubião no interviene en la boda de Carlos Maria y Maria Benedita (sino que interviene D. Fernanda) y él no facilita el dinero para que se vayan.

La táctica de Sofia es acercarse y alejarse cada cierto tiempo. Cuando Rubião se le declara en una fiesta hablándole de que sus ojos son tan bonitos como las estrellas, ella se aparta de él y le dice que está confundiendo las cosas con una amistad cariñosa. Que ella es así, cariñosa y cercana, y que no va a cambiar su comportamiento. Sofia no le perdona el atrevimiento. Rubião le contesta que no entiende su conducta, que había entendido otra cosa. En la novela, Sofia no sabe demasiado bien cómo reaccionar ante esa misma situación. Sólo logra disimular. Y no es ella quien corta la escena sino la interrupción de el mayor Siqueira que sale a contemplar la bonita noche y las estrellas. Esta Sofia, más moderna, tiene claros sus límites y habla de un modo directo, nada disimulado, aunque tenga que llegar a doblegar su voluntad una vez, cuando se ve obligada a besarle.

Sofia sabe del poder de su belleza. En todas las escenas de la película brilla por su hermosura. Incluso su prima ironiza cuando la ve bajando por las escaleras de su casa y le

dice a Carlos Maria: “A rainha desce”. Hay una escena muy significativa, y que recuerda mucho a la escena de la contemplación en el espejo en la novela, en la que tras la declaración que le ha hecho Rubião (y que ella acaba de contar al marido en su dormitorio), ella se acerca al espejo, se contempla, sonrío, abre su batín y descubre sus senos y se recrea en su propia contemplación. Llena de sí, picaronamente, se acerca a su marido con el batín desabrochado. En ese momento Palha le dice que le debe mucho dinero a Rubião y que por eso necesita que ella no sea brusca con él, que ella debe de llevar las cosas de otro modo, que no debe alejarle, que confía en su interpretación. Palha le dice que lo está olvidando todo y la besa. En la novela la escena es la siguiente:

Tratou de vestir-se; mas, ao passar por diante do espelho, deixou-se estar alguns instantes. Comprazia-se na contemplação de si mesma, das suas ricas formas, dos braços nus de cima a baixo, dos próprios olhos contempladores. Fazia vinte e nove anos, achava que era a mesma dos vinte e cinco, e não se enganava. Cingido e apertado o colete, diante do espelho, acomodou os seios com amor, e deixou espriar-se o colo magnífico. Lembrou-se então de ver como lhe ficava o brilhante; tirou o colar e pô-lo ao pescoço. Perfeito. Voltou-se da esquerda para a direita e vice-versa, aproximou-se, afetou-se, aumentou a luz do camarim; perfeito. Fechou a jóia e guardou-a. (QB-740)

Hay una escena que refleja la complicidad y los pocos escrúpulos de la pareja al estar utilizando a Rubião. La cámara enfoca a Palha de pie y a Sofia de rodillas en el sofá abrazándole la cintura y éste lanzando pólizas firmadas por el aire...

Una de las escenas, sin duda el episodio más relevante de la novela, es la que equivaldría a la escena del cupé. Un Rubião ya enloquecido corre atrás del coche de Sofia y le pide que le ayude porque una banda imaginaria de niños le persigue. Ella se libra de él, le dice que tiene prisa y él corre (como si cabalgara encima de un caballo) al lado de su ventanilla. Ella le dice que la deje, que sabe que ella ama a su marido. Rubião le contesta que a él no le importa porque él la ama a ella. Y le recuerda el beso que les unió. Y le recrimina a Sofia que lo que le ocurre es que tiene miedo del marido y ella, mentirosa, le contesta que sí, que le tiene miedo porque además la ha amenazado. Rubião quiere que pare el coche pero ella se va deprisa y le deja cabalgando en medio de la carretera.

En la última escena en la que aparece Sofia en escena están ella y su marido delante de la maqueta de su nueva mansión. Palha le dice que a partir de ahora van a dar un gran salto y le recuerda que cuenta con sus ojos para ello. Palha se va y la cámara se queda anclada en un primer plano analizando la intensa mirada de Sofia que se turba y aparece consternada, revelando sutilmente el desagrado y tal vez unos leves remordimientos al tener que seguir con la farsa que tienen montada.

Sofia, en contraposición con el resto de personajes femeninos de la película, está perfectamente retratada. En esencia es la misma Sofia machadiana, la misma mujer sumisa a su marido, sin voz ni voto, una simple marioneta que es utilizada para alcanzar un objetivo, con la única diferencia de que es Sofia, un siglo después.

Baby, la Doctora Fernanda, D. Angélica y Tonia

El nombre de otros de los personajes femeninos sufre modificaciones. Por ejemplo, Maria Benedita pasará a ser la nieta del mayor Siquiera, no la hija y se llamará Baby. Nada tiene que ver con la Maria Benedita creada por Machado de Assis puesto que la mujer recatada, obediente, sumisa y entregada es ahora una joven rebelde que disfruta de la libertad de la ciudad, estudia teatro, sale con un chico (Carlos Maria) y regresa a horas intempestivas a casa saltándose cualquier tipo de control de su prima-tutora Sofia. Su aspecto es poco femenino, parece querer aparentar ser una mujer bohemía. Su pasión por Carlos Maria sí es la misma que Maria Benedita sentía por el Carlos Maria de la novela, y éste tampoco quiere a nadie más que a sí mismo (aunque coquetea también con Sofia).

Dona Fernanda es, en la película, la Doctora Fernanda, que tomará cuidado de Rubião cuando la locura empiece a azotarle frecuentemente. Es una mujer afable, cuidadosa, atenta, aunque no se le da mucho espacio en la película para revelarse como personaje secundario importante. Aparece en imágenes silenciosas, pero su papel no es tan importante en la película como en la novela. Sofia dirá que no se siente a gusto con ella ni con el marido de ésta (Teófilo) porque parece que cuando la miran la desnudan. En la novela Sofia y Dona Fernanda se llevan bien hasta que Sofia siente que Dona Fernanda ha ayudado demasiado a Maria Benedita a casarla con Carlos Maria, quitándole así a ella la posibilidad de seguir soñando con un probable amor.

En cambio, un personaje que gana relieve en la película es la comadre Angélica, personaje que bien puede recordarnos a dona Plácida, la comadre de Virgília en la novela de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Es la mujer que cuida de la casa de Quincas Borba y que está muy cercana al profesor-enfermero Rubião (antes de que Quincas Borba, el filósofo, muera). Es una mujer bondadosa, que piensa en el bien de Rubião, que le ayuda con el perro, que le anima... en compensación, Rubião promete ayudarla cuando tenga dinero, llevarla a una casa grande, con jardín, coche y cochero, aunque luego Rubião se olvidará de esa promesa al marcharse a vivir a São Paulo. Sólo mucho tiempo después, ella le escribirá y él se acordará de ella y le prometerá ayuda. Cuando la locura de Rubião ya es muy elevada, hasta el punto de que anda como un vagabundo por la calle (retomando de ese modo los hábitos de su

maestro, Quincas Borba), éste vuelve a Tiradentes, su tierra natal, a cumplir su promesa y una de las pocas cosas que hace antes de morir es darle un dinero (poco) para que pueda vivir mejor. (Recordemos que, también, Brás Cubas paga la complicidad de D. Plácida con un dinero para la vejez).

Y el último de los personajes que aparece completamente metamorfoseado es D. Tonica, en la novela, Tonia, en la película. Es la nieta del doctor Siquiera. Ambos van a visitar a Rubião a su antigua casa que acaban de vendérsela a Rubião por necesitar el dinero. Tonia es una jovencita un tanto mística que se dedica a ir al bosque (jardín) que ella llama de “encantado”. La vemos perseguir por la casa a “las sombras” (a la sombra de Quincas Borba) y ella le confirma a Rubião que la sombra de Quincas Borba –el filósofo– está metida dentro de Quincas Borba –el perro–. Es una especie de jovencita espiritual que se preocupa por temas trascendentales aunque mantiene su carácter infantil corriendo y saltando con el perrito. Tonica, que al final de la novela consigue encontrar un novio con el que casarse a sus ya muy avanzados cuarenta años, muere en vida cuando sabe que su novio muere, tres días antes de casarse. Por el contrario, Tonia es una muchacha muy joven, en edad casamentera, que tiene un novio que la viene a buscar en una moto Vespa y con el que se va de paseo sola y muy feliz con el beneplácito de su abuelo que observa toda la escena. En una de las escenas finales, Tonia le dice a Rubião que los ángeles volverán a buscar a las sombras que vagan apenas por la casa porque no pueden vivir sin las sombras. Tonia quiere ser escritora y ve historias en todas partes. Nada tienen que ver D. Tonica con la joven Tonia.

En resumidas cuentas tenemos una película fiel a la idea original de Machado pero que actualiza a todos los personajes demostrando que con esta relectura la idea del Humanitismo y del comportamiento humano que Machado de Assis pretendía desgranar en su novela *Quincas Borba* se adapta a cualquier época, espacio y sociedad puesto que está basada en el comportamiento humano, común a toda la humanidad.

5. a. CAPITU EN *DOM CASMURRO* (DC)

En la segunda época literaria de Machado, la “fase realista”, los hombres serán los protagonistas –titulando las novelas principales– mientras los personajes femeninos pasan a ser secundarios, si bien, alcanzando la máxima definición de su figura, lo que lleva a dudar sobre quién ejerce el protagonismo, y si el libro debería llevar ese título o, como ocurría en la gran mayoría de las novelas realistas de la época, llevar el nombre del personaje femenino. Pienso en Virgília, pienso en Sofia, pero el caso más evidente es el de la novela *Dom Casmurro* en la que la verdadera protagonista es Capitu.

La novela *Dom Casmurro* podría resumirse así: Bento, llamado *Dom Casmurro* debido a su mal carácter de “homem calado e metido consigo” (DC-809) se sienta a escribir la historia de su vida para autoconvencerse de que Capitu, su esposa y la mujer de sus sueños, le traicionó con su mejor amigo y, en consecuencia, le destrozó la vida. Más de la mitad de la novela describirá la adolescencia y la juventud de los jóvenes enamorados, trazando y perfilando muy matizadamente a todos los personajes integrantes de la novela. La última parte, narrará el desenlace de la tragedia que se había ido gestando, los fuertes celos de Bento, marido de Capitu, las sospechas que recaen sobre ella, la actitud de Escobar, el amigo...

La maestría de este libro no reside en el argumento, que no deja de ser una novela que aborda el tema del adulterio, tan trillado en el realismo literario, sino en la ambigüedad a partir de la cual está expuesto dicho argumento. El lector, al finalizar la lectura de la novela, podrá adoptar tres posicionamientos diferentes: el primero y más habitual, considerar que Capitu es culpable de adulterio y que tiene un hijo con su amigo Escobar; el segundo, dudar de si Capitu es culpable o no, sin hallar argumentos válidos que demuestren ninguna de las dos posturas; y el tercero, y menos habitual, afirmar que Capitu no fue culpable de adulterio y que el parecido del hijo Ezequiel con Escobar es fruto de la casualidad y de las dotes de imitación innatas en el niño (postura que defenderá Helen Caldwell¹⁶⁸).

168 Helen Caldwell realizó un innovador estudio en 1960 titulado *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. El libro tiene como objetivo responder estas dos preguntas: ¿Es Capitu culpable de adulterio?, y, en segundo lugar, ¿por qué la novela está escrita de manera que la decisión de la culpabilidad o inocencia de Capitu depende del lector? Helen defenderá abigarradamente la inocencia de Capitu e intentará aportar todo tipo de pruebas: “Devemos reler, então, a fórmula da ação dramática de Machado: a alma ciumenta de Otelo-Santiago, a perfídia de Iago-Santiago e a culpa (ou inocência) de Desdêmona-Capitu — eis os principais elementos da ação. O drama existe porque está nas naturezas, nas paixões e na condição espiritual de Otelo-Santiago, Iago-Santiago e Desdêmona-Capitu; a semelhança entre Ezequiel e Escobar não controla esses caracteres, cujas paixões a ação domina”. p. 32.

Verdade é que Capitu oferece, entre todas as mulheres da obra de Machado, o fascínio especial de permanecer um enigma, isto é pela impossibilidade de delinearla e concretizá-la. Por mais que se procure apreendê-la, ela sempre escapa.169

Capitu es, sin duda, el personaje femenino machadiano más estudiado. Porque aparece descrita con minuciosidad, es muy versátil, y tiene una mirada muy enigmática y llena de matices. Conoceremos la vida de Capitu desde los catorce años hasta que muere, de manera que el lector puede seguir su evolución con todo lujo de detalles. Su vida se puede resumir en dos fases. La primera fase, corresponde a la adolescencia y juventud, en la que Capitu es una muchacha atrevida, realista, que sabe perfectamente cuál es su objetivo y se vale de todos los recursos que están en su mano para conseguirlo (dotes de convicción, seducción, disimulación, etcétera).

Temos aí a mulher, na qual se acoplam poder e sensualidade. Império e explosão do corpo insistem na condição do fascínio, resumindo numa palavra (mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés até a cabeça). Portanto, essa figura se faz portadora do domínio a que não se foge, ou seja, é parte integrante do convívio.170

En la segunda fase, en la que ya ha alcanzado su objetivo (casarse con Bentinho), en la que demostrará ser la esposa perfecta y en la que su autocontrol consigue disimular mejor su esencia de mujer atrevida, “el bisturí” analítico de Machado nos deja ver en ella todavía algunos rasgos de su esencia que afloran en momentos límite de la trama.

En este apartado, mi objetivo no es dilucidar si Capitu es culpable o no de adulterio, sino revelar los matices de su complejidad como personaje literario para demostrar por qué es y sigue siendo un personaje tan leído, tan estudiado, tan revisitado y tan reescrito en la actualidad. Capitu es y podría ser cualquier mujer de esta tierra, natural y espontánea hasta el matrimonio, reconvertida y comportada después de casarse, debido a sus obligaciones sociales (dentro y fuera de casa), y castigada por la voz dominante masculina, tenga o no tenga razón, porque habla la voz del poder (el marido, el hombre), sin que ni siquiera se le dé la posibilidad de defenderse de las acusaciones que la inculpan.

Teniendo en cuenta que la gran mayoría de lectores, estudiosos y críticos, se han posicionado siempre acusando a Capitu de adulterio, debemos considerar que la recepción de la novela demuestra que la mentalidad del lector pertenece, también, a la de una sociedad patriarcal en la que se da por sentado que la mujer es débil, corrupta, es la que comete el

169 Ingrid Stein, *Figuras femininas em Machado de Assis*, p. 105

170 G. Pinheiro Passos, *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*, p. 35.

adulterio (y lo incita) y que por lo tanto debe ser castigada, sin olvidar que el adulterio masculino siempre pasa desapercibido (como el caso de Escobar) y nunca es castigado. Una de las muchas intenciones de la novela sería la de provocar, mediante la ambigüedad expresa, una nueva mirada sobre la injusta realidad de muchas mujeres que no tienen ni voz ni voto en las sociedades patriarcales. Machado no era feminista, aunque tal como hemos visto abogaba por el derecho a voto de la mujer (hecho que introduciría a la mujer en la sociedad haciéndola salir de su reclusión doméstica). Aún así, Machado era perfectamente consciente de la realidad femenina y de sus restricciones y nunca dudó en ponerlos de manifiesto.

O conúbio é estranho, mas se justifica, porque a ficção francesa e portuguesa, tão próximas de nós, tinham concedido ao adultério —conforme sublinhamos— a força de uma bandeira levantada contra os hábitos morigerados da burguesia. Assim o desafio consiste em dar à nova figura algo de cortesã e de esposa (como Ema Bovary ou Luisinha) sem, no entanto, a transparência e a motivação destas, isto é, vê-la na condição de uma senhora do lar, bem casada, sem nenhum motivo aparente para a traição (marido medíocre ou ausência do mesmo) e que, apesar disso, com base na visão do narrador, o “traí” com o melhor amigo.¹⁷¹

Machado era consciente de la sociedad en la que vivía, de sus capacidades y limitaciones, y en esta obra no veremos sólo una novela de costumbres (aunque muchas aparecen muy bien pinceladas) sino que además veremos un exhaustivo análisis del comportamiento humano, del alma humana, aspectos que dotan su obra de gran universalidad y que nos trasladan a realidades adaptables a todos los tiempos y espacios, aunque las novelas hayan sido escritas en un período de tiempo muy concreto, el Segundo Reinado. Capitu es una mujer brasileña del siglo XIX pero al mismo tiempo es una mujer universal, del siglo XIX, XX y XXI, de cualquier siglo. En este aspecto reside fundamentalmente el interés por ella. Por eso es constantemente reescrita y reconstruida.

Sua glória é a sombra do mistério eterno que lhe envolve a doce figurinha incompreendida e caluniada. É o milagre artístico da popularidade que a traz, permanentemente, presente na admiração e na saudade de todos os homens que amam, de tôdas as mulheres que sofrem...¹⁷²

Capitu

El nombre de Capitu (Capitolina) tiene reminiscencias romanas. En portugués, la palabra “capitolio” es utilizada principalmente en un sentido figurado como sustantivo común cuyo significado es “triumfo, gloria, eminencia, esplendor, magnificencia”.¹⁷³

171 G. Pinheiro Passos, *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*, p. 30.

172 Martins Capistrano, “Ainda Capitu”.

173 Helen Caldwell, *op. cit.*, p. 77.

Com o nome de Capitu, é provável que Machado pretendesse abarcar todas as conotações acima, como testemunha de sua nobre beleza e dignidade, seu cuidado em se vestir, suas ambições tanto intelectuais quanto sociais, captadas em seu desejo de aprender latim, inglês, renda, pintura, piano e canto, em seu interesse pelas festividades de coroação e em sua admiração por Júlio César, “um homem que podia tudo”.¹⁷⁴

La primera vez que podemos ver a Capitu es a través de la mirada de un Bentinho adolescente, ingenuo, despertando a los influjos del amor. Nos la describe detalladamente: el pelo moreno, ojos grandes y claros... No nos dice que fuera una mujer bonita sino que era alta y fuerte (sana).

Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos. (DC-822-823)

De esta descripción inicial el lector deduce que Capitu no pertenece a una clase social alta, aunque sea vecina de Bentinho. Ella va con el vestido medio desabrochado, viste zapatos viejos y remendados y realiza tareas domésticas (“alguns ofícios rudes”) que estropean sus manos, que lava con agua de pozo y jabón, en lugar de con las aguas finas de tocador. Capitu trabaja mucho en casa y no tiene dinero para zapatos nuevos puesto que ha de remendar los viejos.

Cuando Bentinho está en el seminario le hablará a Escobar de Capitu y la describirá como una mujer simple, modesta, que ama el trabajo y que tiene buenas costumbres religiosas. No le habla en ningún momento de su belleza física porque resalta sólo sus cualidades morales. Éstas salen a relucir de nuevo cuando, José Dias, el agregado, a medida que va conociendo mejor a Capitu cambia su opinión sobre ella. Él, que fue el primero en revelarle el carácter disimulado que se desprendía de su mirada, hablará de ella muy bien cuando, D. Glória, convencida de que debe casar a su hijo con Capitu, le pida el parecer. Y es que Capitu con el tiempo se va convirtiendo en una mujer responsable, buena administradora, discreta, cariñosa con los suyos, hasta transformarse en la esposa perfecta para Bento.

[José Dias a D. Glória] Disse-lhe que não podia desejar melhor nora para si, boa, discreta, prendada, amiga da gente... e uma dona de casa, que não lhe digo nada. Depois da morte da mãe, tomou conta de tudo. Pádua, agora que se aposentou, não faz mais que receber o

¹⁷⁴ *Ídem*.

ordenado e entregá-lo à filha. A filha é que distribui o dinheiro, para as contas, faz o rol das despesas, cuida de tudo, mantimento, roupa, luz; você já a viu o ano passado. E quanto à formosura você sabe, melhor que ninguém... (DC-907)

A partir de esta descripción física y moral, nos vamos acercando al análisis del comportamiento de la joven en el transcurso de la obra. El primer rasgo que destaca, y que será recurrente a lo largo de la novela, es su poder de disimulo. José Dias le otorgará el título de portadora de unos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”.¹⁷⁵ Por ejemplo, el día que Bentinho ve que Capitu escribe el nombre de los dos en el muro que divide y separa sus casas, se descubre el amor entre ambos y durante la escena no dejan de mirarse a los ojos largamente... El padre de Capitu les sorprende así y quiere saber si están jugando. Capitu disimula perfectamente, en cambio, Bentinho no sabe ni cómo reaccionar. Dom Casmurro reflexiona al respecto: “Há coisas que só se aprendem tarde; é mister nascer com elas para fazê-las cedo. É melhor cedo que artificialmente tarde”. (DC-824) Capitu nace sabiendo disimular. No sólo sabrá hacerlo delante del padre sino también delante de su madre. Después de que Bentinho y Capitu se besan por primera vez en el episodio de las trenzas unidas (“muy a la moda de la época”), oyen a la madre caminando por el pasillo: “Capitu compôs-se depressa, tão depressa que quando a mãe apontou a porta, ela abanava a cabeça e ria. Nenhum laivo amarelo, nenhuma contração de acanhamento, um riso espontâneo e claro”. (DC-845) Pero Bentinho estaba celoso de esa virtud inicial de Capitu (que luego se convertirá en su principal defecto y en la base de sus acusaciones). Capitu sabía dominarse delante de todo el mundo: “A minha persuasão é que o coração não lhe batia nem mas nem menos. Alegou susto, e deu à cara um ar meio enfiado; mas eu, que sabia tudo, vi que era mentira e fiquei com inveja”. (DC-850)

La disimulación es la estrategia básica que llevará a cabo Capitu para alcanzar su único objetivo: casarse con Bentinho, objetivo a través del cual podrá subir dentro de la escala social. Ahora bien, tiene que superar varios obstáculos y para ello desarrollará ciertas estrategias. Bentinho, debido a una promesa que la madre le hizo a Dios, debe entrar en el seminario para ser hacerse cura. Bentinho estaba resignado hasta que descubre el amor que siente por Capitu, un amor correspondido, y pasa de la voluntad de su madre a la voluntad de Capitu, que es que se casen. (Es interesante observar que en ningún momento Bentinho se dejará llevar por su propia voluntad, siempre está regido por la voluntad de alguna mujer). La

175 Delson Gonçalves Ferreira, en su artículo “Olhos de Capitu”, explica: “O substantivo *cigana* devia lembrar, ao agragado e a Bentinho, aquelas mulheres que liam sortes, trapaceavam sobre a boa fé e revelavam, pelas linhas das mãos, o passado, o presente e o futuro. Sempre em troca de dinheiro. *Cigana* era sinónimo de enganadora, que tirava proveito de suas artes embusteiras. E de suas promessas...”

solución que Capitu le propone será que vaya al seminario durante un tiempo y después se salga, alegando que no siente vocación. Luego irá a São Paulo a estudiar leyes (solución propuesta también por Capitu, por tanto no será una solución vocacional) y una vez formado volverá para casarse con ella. Ésta es la primera estrategia de Capitu que quedará sellada a través del “juramento del pozo” en donde prometen casarse el uno con el otro. Incluso en este episodio se percibe el interés y la astucia de Capitu y la ingenuidad de Bentinho:

[Bentinho] – Jura que só há de casar comigo?

Capitu não hesitou em jurar, e até lhe vi as faces vermelhas de prazer. Jurou duas vezes e uma terceira:

– Ainda que você case com outra, cumprirei o meu juramento, não casando nunca.

– Que eu case com outra?

– Tudo pode ser, Bentinho. Você pode achar outra moça que lhe queira, apaixonar-se por ela e casar. Quem sou eu para você lembrar-se de mim nessa ocasião?

– Mas eu também juro! Juro, Capitu, juro por Deus Nosso Senhor que só me casarei com você. Basta isto?

– Devia bastar, disse ela; eu não me atrevo a pedir mais. Sim, você jura... Mas juremos por outro modo; juremos que nos havemos de casar um com outro, haja o que houver. (DC-860)

Capitu amarra hábilmente a Bentinho a través del juramento. Si él no se casa con ella no se casará con nadie. Recordemos que para Capitu casarse con Bento implicaría un ascenso social además de un seguro de vida ya que el matrimonio era una opción imprescindible para cualquier mujer. Por eso, bajo cualquier circunstancia, Capitu intenta que Bento no vaya al seminario. En esta primera estrategia, Capitu lo tiene todo estudiado: Bentinho deberá buscar apoyo en José Dias, para que le ayude a convencer a la madre de no ir al seminario, y Capitu escoge a José Dias porque éste es un agregado de la familia y Bentinho tiene que demostrarle que el futuro señor de la casa será él y que debe de obedecerle, por su bien, si quiere seguir viviendo a costa de la familia.

[Capitu] - Ele [José Dias] gosta muito de você [Bentinho]. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor. Faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiado. D. Glória presta-lhe atenção; mas o principal não é isso; é que ele, tendo de servir a você, falará com muito mais calor que outra pessoa. (DC-829-830)

Las instrucciones no provienen del ingenuo Bentinho sino de la calculadora Capitu, que entiende perfectamente de clases sociales inferiores. Capitu sabe que no pueden contar con la ayuda de la prima Justina porque ella no la mira con buenos ojos, Capitu es una rival que no debe entrar a formar parte de la familia. A D. Glória la joven Capitu le gusta pero le parece poco para el *estatus quo* de la familia que ella regenta después de haber enviudado. Por

lo tanto el plan era: “disimular para matar cualquier sospeita, e ao mesmo tempo gozar toda a liberdade anterior” (DC-877)

La segunda estrategia de Capitu, una vez que Bentinho parte rumbo al seminario, será conquistar el corazón de Dona Glória, puerta de entrada a la familia. Mientras Bentinho está ausente ella frecuentará la casa, ayudando mucho a la madre, de modo que se irá convirtiendo en una figura imprescindible para la matriarca, a pesar de que en el hogar habitan muchas personas: la prima Justina, el tío Cosme (ambos viudos), el agregado José Dias y un gran número de esclavos.

Para conquistar a Dona Glória la táctica de disimulación de Capitu consistirá en demostrar que ella está convencida de que Bentinho debe de ser cura. Para ello había que demostrar frialdad entre la pareja:

Capitu, cosida às saias de minha mãe, não atendia aos olhos ansiosos que eu lhe mandava; também não parecia escutar a conversação sobre o seminário e suas conseqüências, e, aliás, decorou o principal, como vim a saber depois. Duas vezes fui à janela, esperando que ela fosse também, e ficássemos à vontade, sozinhos, até acabar o mundo, se acabasse, mas Capitu não me apareceu. Não deixou minha mãe, senão para ir embora. (DC-851)

Entre tanto, ella expondrá sus personalidad bondadosa, sus dotes de excelente mujer de la casa y su responsabilidad, valores imprescindibles para una mujer casamentera. Capitu, sabe que Dona Glória preferiría tener a su hijo en casa y que la posibilidad de unirle a Capitu tarde o temprano le vendrá a la cabeza porque ella ya habrá podido comprobar que es una buena mujer y la mejor de las posibles nueras:

Ao passo que nos prendíamos um ao outro, ela ia prendendo minha mãe, fez-se mais assídua e terna, vivia ao pé dela, com os olhos nela. Minha mãe era de natural simpática, e igualmente sensível; tanto se doía como se aprazia de qualquer coisa. Entrou a achar em Capitu uma porção de graças novas, de dotes finos e raros; deu-lhe um anel dos seus e algumas galanterias. Não consentiu em fotografar-se, como a pequena lhe pedia, para lhe dar um retrato; mas tinha uma miniatura, feita aos vinte e cinco anos e, depois de algumas hesitações, resolveu dar-lha. Os olhos de Capitu, quando recebeu o mimo, não se descrevem; não eram oblíquos, nem de ressaca, eram direitos, claros, lúcidos. Beijou o retrato com paixão, minha mãe fez-lhe a mesma coisa a ela. (DC-861)

Dona Glória burscará la manera de tergiversar su promesa (a través de el amor natural surgido entre los jóvenes, buscándole un sustituto de seminarista a Bentinho) y acercar la vida de los dos amantes secretos. La estrategia de Capitu estaba dando sus frutos:

Sucedeu que a minha ausência foi logo temperada pela assiduidade de Capitu. Esta começou a fazer-se-lhe necessária. Pouco a pouco veio-lhe a persuasão de que a pequena me faria feliz.

Então (é o final do ponto anunciá-lo), a esperança de que o nosso amor, tornando-me absolutamente incompatível com o seminário, me levasse a não ficar lá nem por Deus nem pelo diabo, esta esperança íntima e secreta entrou a invadir o coração de minha mãe. Neste caso, eu romperia o contrato sem que ela tivesse culpa. Ela ficava comigo sem ato propriamente seu. (DC-890)

Y Capitu logra sus dos objetivos. Consigue ser la dueña de la casa de Matacavalos incluso antes de casarse con Bentinho: era el ángel del hogar, la flor de la casa, el sol de las mañanas. Capitu es un personaje cargado de simbología: “Não são somente a flor e o mar que identificam Capitu com amor, vida, espiritualidade. Há ainda a cor azul. Na terminologia machadiana, “azul”, “céu azul”, “sol e céu azul”, também representam o amor, a vida e a fidelidade amorosa”.¹⁷⁶

Capitu era naturalmente o anjo da Escritura. A verdade é que minha mãe não podia tê-la agora longe de si. A afeição crescente era manifestada por atos extraordinários. Capitu passou a ser a flor da casa, o sol das manhãs, o frescor das tardes, a lua das noites; lá vivia horas e horas, ouvindo, falando e cantando. Minha mãe apalpava-lhe o coração, revolvía-lhe os olhos, e o meu nome era entre ambas como a senha da vida futura. (DC-890)

Esta caracterización del disimulo será imprescindible para establecer un juicio dudoso sobre Capitu, creado a través de la ambigüedad de la narración. Pero lo que más curiosidad suscita en Capitu es el gran repertorio de miradas que el narrador describe, y que representarán su perdición. Para entender la mirada de los personajes machadianos Alfredo Bosi la define así:

Olhar tem a vantagem de ser móvel, o que não é o caso, por exemplo, do *ponto de vista*. O olhar é ora abrangente, ora incisivo. O olhar é ora cognitivo e, no limite, definidor, ora é emotivo ou passional. O olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas poder ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento.¹⁷⁷

Seguiremos cronológicamente, cómo las miradas de Capitu van siendo descritas por el narrador y por otros personajes. Capitu tiene los mismos ojos claros de la madre, D. Fortunata, una mujer humilde y trabajadora. El primero en calificar negativamente su mirada será J. Dias, que se dedica a hablar mal de ella a D. Glória porque la ve como una niña interesada que quiere aprovecharse de la familia a través del ingenuo Bentinho. Será él quien le recuerde a D. Glória que el joven debe entrar en el seminario y así apartarse del peligro que

¹⁷⁶ Helen Caldwell, *op. cit.*, p. 145.

¹⁷⁷ Alfredo Bosi, *Machado de Assis. O enigma do olhar*, p. 10.

representa Capitu en sus vidas. Bentinho, recordando la definición de ojos que J. Dias hace de Capitu, le pide a ésta que le deje observar sus ojos:

– Deixe ver os olhos, Capitu.

Tinham-me lembrado a definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra idéia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que... (DC-843)

Hay que prestar atención al detalle de que no son los ojos los que tienen una mirada oblicua y disimulada sino que es la gitana la que tiene un comportamiento oblicuo y disimulado, por lo que José Dias está comparando la actitud de Capitu con el del pueblo gitano:

Malignos, porque ofertados pelo demônio, trazem a marca da alteridade malsã, presente na relação com os ciganos, povo nômade de língua e costumes para sempre estrangeiros, ao mesmo tempo que imemorialmente perseguido e temido.

Pero también es muy importante observar que Bentinho no encuentra nada extraordinario en sus ojos, confiesa ver en ellos el mismo color y la misma dulzura de siempre. A continuación, buscando una forma poética de describir dignamente los ojos de su amada encuentra su propia definición. Los ojos de Capitu son ojos de resaca.

Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. (DC-843)

El poder de atracción de Capitu es enorme y se concentra en su mirada, que “arrastraba para dentro”. Pero no habla del vaivén de las olas del mar, sino sólo de la capacidad de absorción, de arrastar hacia dentro. Esa mirada sería una manera de describir las ansias de posesión y de interiorización que tenía Capitu sobre Bentinho. Capitu es el mar, Bento es la ola que se deja llevar según la corriente. Capitu es comprada, por el propio Dom Casmurro, con Tetis: “Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos olhos de resaca, cheguei a escrever Tétis: risquei Tétis, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs”. (DC-844)

Machado de Assis tinha familiaridade com o mito grego de que a deusa do amor nasceu do mar. E nós vimos que Santiago temia perder a si mesmo na ressaca dos olhos de Capitu. Nesse mesmo capítulo, ele a compara com Tétis, grafada por Camões como Tethys —o mar— filha do Céu com a Terra, que envolveu Adamastor (desejo e amor-próprio) com as vagas de seu amor.¹⁷⁸

Pero la mirada “oblicua y disimulada” será la semilla de la discordia sembrada por José Dias, y que no abandonará nunca el pensamiento de Bentinho. A partir de ese momento, Bento ya empezará a interpretar sus miradas. Después de la escena del primer beso, Bentinho regresa a casa de Capitu y se la encuentra en la sala cosiendo : “Não me olhou de rosto, mas a furto e a medo, ou, se preferes a fraseologia do agragado, oblíqua e dissimulada”. (DC-848) Es el poder de la mujer fatal, de la magia destructora femenina:

Já desde muito a literatura vinha cultivando o campo da magia destruidora feminina. Motivo desenvolvido também pelos românticos, tão ligados à idéia de marginalidade e êxtase, nos apresenta a cortesãs famosas, ciganas deslumbrantes, representantes oitocentistas do tema da Mulher fatal, cujo erotismo estofava a trama e também fazia ressaltar o contraste com a regrada vida burguesa.¹⁷⁹

Cuando D. Glória decide internar a Bento en el seminario, Capitu siente que todas sus estrategias y esperanzas se vienen abajo. Sufre y se entristece. Dom Casmurro, revisa el pasado con imprecisión (reconoce que sus recuerdos pueden estar difusos, comentario que advierte al lector de que muchas de las informaciones que da pueden estar falseadas debido al paso del tiempo). Pero es evidente cómo Dom Casmurro censura sin clemencia a Capitu:

Há tanto tempo que isto sucedeu que não posso dizer com segurança se chorou deveras, ou se somente enxugou os olhos; cuido que os enxugou somente. Vendo-lhe o gesto, peguei-lhe na mão para animá-la, mas também eu precisava ser animado. Caímos no canapé, e ficamos a olhar para o ar. Minto; ela olhava para o chão. Fiz o mesmo, logo que a vi assim... Mas eu creio que Capitu olhava para dentro de si mesma, enquanto que eu fitava deveras o chão, o roído das fendas, duas moscas andando e um pé de cadeira lascado. (DC-855)

De nuevo observamos el contraste de personalidades entre Bentinho y Capitu. Él, soñador, mira hacia el aire y ella, realista, tiene la mirada perdida (en dirección al suelo), se pierde en sus pensamientos y frustraciones. Después, Bentinho pasa, literalmente, a mirar y observar el suelo: unas moscas, la pata de una silla, sin ser capaz de pensar en la seriedad de su situación. No hay que olvidar que en un pasaje de la novela Bentinho afirma que Capitu era mucho más mujer que él hombre, a todos los efectos. Ella se preocupa por los problemas

¹⁷⁸ Helen Caldwell, *op. cit.*, p. 144.

¹⁷⁹ G. Pinheiro Passos, *op. cit.*, p. 26.

reales, mientras que él se pierde en divagaciones. Unas líneas más adelante Bentinho reconocerá que recelaba perder a Capitu y que no le gustaba verla sufrir, aunque es evidente que él tiene mucho menos que perder que ella. Ése es el verdadero motivo de su despreocupación.

Y, continuando con el análisis de su mirada, la que firma la sentencia de muerte de Capitu es la que recae sobre el Escobar en el ataúd.

A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela. Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos; como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. (DC-927)

Capitu llora la muerte de su amigo. Pero cuando se da cuenta de que está llorando se seca rápidamente y mira a su alrededor para averiguar si alguien la ha visto llorar. (En la sociedad del momento, en los velorios era habitual ver llorar a las mujeres al lado del difunto). Capitu ¿está disimulando o simplemente mantiene el decoro para aparentar entereza? Helen Caldwell opina que Escobar era la tabla de salvación de Capitu y por eso se siente tan desconsolada con su desaparición:

Explicaria a tristeza de Capitu ao fitar o defunto Escobar —se é que isso precisa ser explicado— e seu rompimento em lágrimas quando sua carta póstuma a Bento é lida: ela havia perdido não apenas um amigo, mas sua tábua de salvação —sua única esperança de sobreviver ao naufrágio. Escobar tinha “braços fortes”, “bons pulmões”, podia nadar no mar do amor. 180

Mientras tanto, Bento la observa fijamente y se da cuenta que de sus ojos de mar salen algunas lágrimas pero, simultáneamente, entra la imagen de Escobar (cuando antiguamente sólo entraba la imagen de Bento). Metafóricamente, con sus ojos de resaca, Capitu se traga a Escobar. Literalmente, Escobar muere a causa de la fuerza del mar: “Escobar meteu-se a nadar, como usava fazer, arriscou-se um pouco mais fora que de costume, apesar do mar bravo, foi enrolado e morreu”. (DC-926) Esta metáfora marítima empieza a consumir a Bento porque empieza a constatar la supuesta veracidad de sus sospechas y la muerte de Escobar es el punto de partida para alcanzar el grado máximo de celos:

Ao contrário das grandes obras como a de Eça de Queirós e *Madame Bovary*, a maior luta não se dá com o rival vivo, mas com sua memória, pois começa no enterro do amigo. Daí a

180 Helen Caldwell, *op. cit.*, p. 113.

importância de se lembrarem as patéticas relações de semelhança com Ezequiel. A morte é o ponto de partida para o crescer das suspeitas e o coroamento do ciúme.¹⁸¹

La última mirada que tenemos de Capitu antes de su exilio indeseado es una mirada de piedad y de esperanza. Es durante el episodio del “juicio final” en el que un Bento casmurrizado le grita a Ezequiel que no es su padre. Capitu y Ezequiel se van a misa y al regresar Capitu entra en su escritorio, se sienta en una silla al pie de la mesa (como si fuera la culpable en el escenario de un juicio, aunque Bento especifica que no tiene aspecto de culpable) y como mujer submisiva entrega su resistencia a manos de Dom Casmurro (porque el hombre que estaba frente a ella ya no era ni Bentinho ni Bento, el hombre que la había amado y que ahora la odiaba).

– Confiei a Deus todas as minhas amarguras, disse-me Capitu ao voltar da igreja; ouvi dentro de mim que a nossa separação é indispensável, e estou às suas ordens. Os olhos com que me disse isto eram embaçados, como espreitando um gesto de recusa ou de espera. Contava com a minha debilidade com a própria incerteza em que eu podia estar da paternidade do outro, mas falhou tudo. Acaso haveria em mim um homem novo, um que aparecia agora, desde que impressões novas e fortes o descobriam? Nesse caso era um homem apenas encoberto. Respondi-lhe que ia pensar, e faríamos o que eu pensasse. (DC-938)

Capitu, creyente, dice haberle confiado a Dios sus amarguras, pero la solución no se la da Dios, como ocurre en otras de las novelas de Machado, sino que ella encuentra la respuesta dentro de sí misma y considera imprescindible la separación, en una época en que el divorcio era una opción inviable. Tras acceder a la separación se pone a sus órdenes. No hay que olvidar que la decisión última de todos los aspectos familiares, estaba siempre en manos del *pater familias*. Las esposas no disponían apenas de dinero propio, siquiera tenían propiedades (la dote era de la mujer pero era administrada por el marido). Capitu consigue ahorrar en unos meses diez libras esterlinas, que eran las sobras del dinero que le daba mensualmente para los gastos de la casa. Capitu conoce el valor del dinero porque proviene de una familia en la que pasó por algunas estrecheces. Bento dice que Capitu es una mujer ahorradora.

Já disse que era poupada, ou fica dito agora, e não só de dinheiro mas também de coisas usadas, dessas que se guardam por tradição, por lembrança ou por saudade. Uns sapatos, por exemplo, uns sapatinhos rasos de fitas pretas que se cruzavam no peito do pé e princípio da perna, os últimos que usou antes de calçar botinas, trouxe-os para casa, e tirava-os de longe em longe da gaveta da cômoda, com outras velharias, dizendo-me que eram pedaços de criança. (DC-911)

¹⁸¹ G. Pinheiro Passo, *op. cit.*, p. 88.

Pero la situación de Capitu es especial. Pocas mujeres tenían acceso al dinero líquido, las únicas posesiones que tenían eran sus joyas y vestidos que utilizaban como moneda de cambio con otras mujeres, criadas, etcétera. Por tanto, Capitu no tiene escapatoria. Hará lo que su marido decida que debe hacer. Finalmente, Dom Casmurro viajará con ella a Europa, para dejarla en la fría Suiza con su hijo, al que no quería volver a ver, y condenará a Capitu a una muerte en vida. Aunque en Suiza ella pueda vivir acomodadamente, queda desterrada de su sociedad, el peor de los castigos para una mujer que había luchado tanto para lograr un puesto alto en ella:

Revela notar que a palavra masculina é, também muitas vezes, a palavra do sobrevivente. É necessário que a Mulher —por ser transgressora— seja punida sobretudo com a morte, o que não acontece com figuras tão próximas do mito, como Judith ou Salomé.¹⁸²

La última mirada de Capitu en el “juico final” era la de unos ojos embozados, disfrazados que acechaban una respuesta positiva de Bento que nunca llegó.

Continuando con la caracterización de Capitu hay que decir que es una mujer creyente pero no teme a Dios. Y aunque Capitu crea en Dios, en un arranque de rabia hacia D. Glória, cuando ésta resuelve llevar a Bentinho al seminario, la insultará delante de él llamándola: “Beata!, carola! Papa-missas!” (DC-827) de modo que desacredita el valor de las personas que tienen fe en Dios y en la Iglesia. Para Capitu, Dios es un refugio para los momentos difíciles. La formación religiosa de las mujeres era deficiente. Según Terezinha Mucchi¹⁸³ las mujeres parecían tener apenas nociones básicas de catecismo. Su participación en misas y cultos estaban exentas de significado espiritual. Para las mujeres, verdaderas figurantes en los actos litúrgicos, las misas y la Iglesia eran otro de los lugares de encuentro social, al que se acudía con mucha frecuencia, a veces a diario.

De entre las muchas cualidades y defectos de Capitu (dependiendo desde el punto de vista que se mire), destaca otra: el atrevimiento, especialmente cuando la espontaneidad era menos controlada, durante su juventud. Ante la amenaza del seminario, Capitu le confiesa a Bento que si por ella fuese le haría huir a Europa: “Se eu fosse rica, você fugia, metia-se no pacote e ia para a Europa” (DC-829). La segunda vez que Capitu le mira con ojos de resaca, absorbentes y posesivos es para proponerle que huyan juntos, bajo cualquier circunstancia.

De repente, cessando a reflexão, fitou em mim os olhos de ressaca, e perguntou-me se tinha medo.

¹⁸² G. Pinheiro Passo, *op. cit.*, p. 58.

¹⁸³ Terezinha Mucchi Xavier, *A personagem feminina no romance de Machado de Assis*.

– Medo?
– Sim, pergunto se você tem medo.
– Medo de quê?
– Medo de apanhar, de ser preso, de brigar, de andar, de trabalhar...
Não entendi. Se ela tem dito simplesmente: “Vamos embora!” pode ser que eu obedecesse ou não; em todo caso, entenderia. Mas aquela pergunta assim, vaga e solta, não pude atinar o que era. [...]
Capitu fez um gesto de impaciência. Os olhos de ressaca não se mexiam e pareciam crescer. [...] (DC-855)

En seguida, Capitu regresa a la realidad, deja que sus ojos muy abiertos vuelvan a su tamaño real y le dice a Bentinho que estaba bromeado.

También se muestra atrevida en el episodio del primer beso y todavía más en el segundo que le da a Bentinho en una situación “peligrosa”. Es una mujer inteligente y persuasiva, pero por encima de todo tiene un gran poder de autocontrol que sabrá suavizar su posición de mujer dominante.

Dicho atrevimiento la llevará a mostrar su lindos brazos desnudos en una fiesta, causando una gran perturbación en Bento, que al contrario que Cristiano Palha, en *Quincas Borba*, que adoraba exhibir la hermosura de su mujer (Sofia) se sentirá celoso de todas las miradas que obsesivamente creía que recaían en ella. La cita es larga, pero vale la pena leerla porque en ella no sólo se ve el carácter obsesivo que está alcanzando Bento sino el poder castrante de los hombres celosos que no dejan que las mujeres se vistan libremente. Capitu deberá cubrirse los brazos si quiere asistir a las próximas fiestas. De cualquier manera, la misma Capitu, para no crear enfrentamientos, cede a los requerimientos de su marido y no va a los siguientes bailes si no es con manga larga o tapada con algún chal o espumilla. Bento se apoya en la opinión de Escobar, que inculcará el mismo decoro en Sancha.

[Os braços] Eram belos, e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade, nem os seus, leitora, que eram então de menina, se eram nascidos, mas provavelmente estariam ainda no mármore, donde vieram, ou nas mãos do divino escultor. Eram os mais belos da noite, a ponto que me encheram de desvanecimento. Conversava mal com as outras pessoas, só para vê-los, por mais que eles se entrelaçassem aos das casacas alheias. Já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se fartavam de olhar para eles, de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por eles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido. Ao terceiro não fui, e aqui tive o apoio de Escobar, a quem confiei candidamente os meus tédios; concordou logo comigo.

– Sanchinha também não vai, ou irá de mangas compridas; o contrário parece-me indecente.
– Não é? Mas não diga o motivo; hão de chamar-nos seminaristas. Capitu já me chamou assim. Nem por isso deixei de contar a Capitu a aprovação de Escobar. Ela sorriu e respondeu que os braços de Sanchinha eram malfeitos, mas cedeu depressa, e não foi ao baile; a outros foi, mas levou-os meio vestidos de escumilha ou não sei que, que nem cobria nem descobria inteiramente, como o cendal de Camões. (DC-911)

Capitu, gozaba de exhibir su condición de mujer bien casada. A la semana de casarse ya estaba impaciente en mostrarse por las calles y exhibir “las señales exteriores de su nuevo estado”. Feliz por haber conseguido la tan trabajada ascensión social quiere mostrarla en sociedad, quiere estar en boca de la gente, quiere llamar la atención como nunca lo ha hecho antes.

A alegria com que pôs o seu chapéu de casada, e o ar de casada com que me deu a mão para entrar e sair do carro, e o braço para andar na rua, tudo me mostrou que a causa da impaciência de Capitu eram os sinais exteriores do novo estado. Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo, também. (DC-909)

Capitu quiere que la vean y que la envidien: “A caracterização da esposa deve conter a necessidade de ser vista por todos, mas —sobretudo— na condição de casada, com a honra e a moral preservadas, alimentando-se do olhar exterior”.¹⁸⁴ Quiere que hablen de ella, de su amor, del barrio en el que vive, de la calle... Bento y Capitu viven en el barrio de Glória, nombre bendecido con la tan perseguida felicidad, que terminará truncándose finalmente (el nombre del barrio no escapa a la irónica pluma de Machado). Esa actitud de Capitu será uno de los motivos que desarrollarán los celos de Bento. Después del episodio del dandi que pasa por delante de la ventana a la que Capitu está asomada, como es costumbre de las mujeres de la época para matar los ratos libres y librarse un poco del enclaustramiento, Bentinho la prohíbe acercarse a las ventanas. Ella acepta sin miramientos. G. Pinheiro Passos reflexiona sobre la ventana como el espacio en el que pueden surgir los celos:

O espaço da janela é aquele em que podem surgir os ciúmes, exatamente porque nele há contaminação entre a atmosfera “sacrossanta” da felicidade, as exigências da lei patriarcal e a possibilidade de traição: o público espreita o privado, do mesmo modo que a figura feminina, ao olhar a rua e ser olhada pelos que nela estão, instaura o reino da ambigüidade, pois apresenta a possibilidade de se oferecer, na condição de promessa.¹⁸⁵

Una vez casada, pasa de ser la mujer dominante a ser la mujer dominada. Bento le prohíbe permanecer en las ventanas, le prohíbe vestir mostrando los brazos, la maternidad la obligaba a pasar más tiempo en casa (cuando sabemos que a ella le encantaba a ir a fiestas, a pasear...): “E a maternidade [...] adquire características puramente passivas e secundárias, e, como correlativo do casamento, tornando-se assim instrumental à coartação da mulher dentro de atividades limitadas à esfera tradicional doméstica, a través de gravidezes contínuas e da imposição de deveres maternais supostamente exclusivos à mulher”.¹⁸⁶ Capitu va viendo su

184 G. Pinheiro Passos, *op. cit.*, p. 49.

185 *Ibidem.*, p. 48.

campo reducido a lo más interno del hogar, sin quejarse en ningún momento, sino todo lo contrario, ofreciéndose a alejarse de la ventana si eso ayuda a Bento a que se quede más tranquilo. Finalmente, Capitu tendrá que ceder también a su propio destierro: “A maternidade, quando eventualmente se manifesta, assinala o princípio do fim para Capitu, o ponto de partida da tragédia que se segue, e que culminará na sua morte”.¹⁸⁷

Ese sepultamiento en vida va matando a una mujer que desde pequeña había demostrado tener una gran vitalidad y curiosidad: “As curiosidades de Capitu dão para um capítulo. Eram de vária espécie, explicáveis e inexplicáveis, assim úteis como inúteis, umas graves, outras frívolas; gostava de saber tudo”. (DC-841) Capitu fue al colegio, pero como ya sabemos, en los colegios la educación para las niñas era básica. El padre Cabral no la deja estudiar latín porque “no era un idioma para niñas” y eso la lleva a sustituir el interés del latín por el inglés.

No colégio, onde, desde os sete anos, aprendera a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha, não aprendeu, por exemplo, a fazer renda; por isso mesmo, quis que prima Justina lho ensinasse. Se não estudou latim com o Padre Cabral foi porque o padre, depois de lho propor gracejando, acabou dizendo que latim não era língua de meninas. Capitu confessou-me um dia que esta razão acendeu nela o desejo de o saber. (DC-841)

Hay cierta rebeldía en esa curiosidad de Capitu. Ella quiere conocer todo aquello que le está vedado a las mujeres. “Tudo era matéria às curiosidades de Capitu, mobílias antigas, alfaias velhas, costumes, notícias de Itaguaí, a infância e a mocidade de minha mãe, um dito aqui, uma lembrança dali, um adágio dacolá...” (DC-842) Le gustaba escuchar la historia de la ciudad, saber sobre astronomía. Y como de joven no aprendió a tocar el piano, aprendió después de casada.

Não sabendo piano, aprendeu depois de casada, e depressa, e daí a pouco tocava nas casas de amizade. Na Glória era uma das nossas recreações; também cantava, mas pouco e raro, por não ter voz; um dia chegou a entender que era melhor não cantar nada e cumpriu o alvitre. De dançar gostava, e enfeitava-se com amor quando ia a um baile; os braços é que... Os braços merecem um período. (DC-910)

Las actividades de ocio eran también momentos de saciar esa curiosidad innata. Capitu aprendió a pintar, a tocar el piano, como ya hemos dicho, leía las novelas que había en la casa de Bentinho, ojeaba los libros de grabados.

186 Maria Manuel Lisboa: “Casar cedo e cedo morrer: amor e matrimónio no Dom Casmurro de Machado de Assis”, p. 12.

187 *Ídem*.

Ainda assim, estou que aprenderia facilmente pintura, como aprendeu música mais tarde. Já então namorava o piano da nossa casa, velho traste inútil, apenas de estimação. Lia os nossos romances, folheava os nossos livros de gravuras, querendo saber das ruínas, das pessoas, das campanhas, o nome, a história, o lugar. José Dias dava-lhe essas notícias com certo orgulho de erudito. (DC-841)

La lectura es tal vez uno de las actividades que más le gustaba a Capitu. Hay un pasaje en el que Capitu aparece con un pañuelo atado a la cabeza para quitarse el dolor de cabeza atribuido a demasiadas horas de lectura. Machado no olvida comentar el detalle de que utilizaba la lamparilla para leer (porque su madre no la dejaría leer a la luz de la vela ni tantas horas seguidas).

Estava abatida, trazia um lenço atado na cabeça; a mãe contou-me que fora excesso de leitura na véspera, antes e depois do chá, na sala e na cama, até muito depois da meia-noite, e com lamparina...

—Se eu acendesse vela, mamãe zangava-se. Já estou boa. (DC-854)

La novela *Ivanhoe*¹⁸⁸ es una de las que el narrador menciona que José Dias lee para la familia de D. Glória. Este tipo de novelas históricas reunían los elementos necesarios para seducir al público del s. XIX: había aventuras, torneos, emboscadas, traiciones, amores imposibles, raptos, nobles sentimientos... En ellas, el héroe luchador se enfrentaba a las adversidades para defender las causas más justas. La lectura de este tipo de novelas le estaba prohibido a la gran mayoría de mujeres porque decían se decía que estimulaba la imaginación y, en consecuencia, la ejecución de actos indecorosos. Las novelas históricas hacían creer a la mujer que existía el hombre ideal, el héroe que las vendría a salvar de las adversidades, que les diría las más dulces palabras de amor. Gran parte de la frustración de muchas mujeres con sus maridos provenía del contraste de los hombres de ficción, héroes perfectos, en comparación con sus propios maridos, seres rudos, groseros, dominantes y celosos.

Pero Machado de Assis no sólo hará referencias a una de las novelas de Walter Scott. En *Dom Casmurro* hay pasajes que citan, parafrasean o recuerdan a muchos otros autores de la literatura universal.

¹⁸⁸ *Ivanhoe* es una de las novelas históricas más famosas del caballero escocés Walter Scott, publicada en 1820. La acción ocurre en la turbulenta Inglaterra del s. XII, durante el reinado de Ricardo I, “Corazón de León”. El monarca Ricardo I estaba preso a cargo del archiduque de Austria. Un noble caballero (“el caballero desdichado”), antiguo compañero del rey en las Cruzadas intenta reunir el dinero para el rescate real. La historia se desarrolla paralela a la lucha encarnizada entre dos pueblos: el sajón y el normando, pueblos que Ricardo I quiere unir en una sola corona. Para conseguirlo habrá de enfrentarse al hermano traidor de Ricardo I, Juan Sin Tierra. Ricardo I debe recuperar el trono usurpado y lo hará con la ayuda de personajes míticos como el arquero Robin de Locksley. El aspecto romántico de la novela entra en juego cuando el sajón *Ivanhoe* tendrá que decidirse entre dos mujeres que se disputan su amor: Rebecca de York y la lady Rowena.

Encontramos consignadas passagens de Goethe, Shakespeare, Prévost, Homero, Walter Scott, Ariosto, Dante, Luciano, Montaigne, Camões, Victor Hugo, Platão, Plutarco, além da Bíblia, constituindo-se uma sugestiva galeria de leituras, a mostrar que a circulação literária não podia passar desapercibida por Machado de Assis, o qual intentava lograr a reorientação de sentidos, efetuando a mescla em que o nacional se corporifiva sem localismos excessivos e com parte de sua legibilidade ligada à presença da literatura estrangeira a que o Brasil estava indissolúvelmente preso.¹⁸⁹

hay en Capitu una gran influencia de la moda francesa, al igual que la había en Sofia, especialmente. Capitu es una mujer económica, poco gastadora, admiradora de las joyas pero austera. Sus vestidos no se describen al detalle, sólo su mirada y sus brazos. Es más, hay en la obra una ligera crítica a esos modos exageradamente extranjeros que Machado de Assis coloca en los labios de José Dias. Concretamente, es en el episodio de la caída de una señora cuando Bento y José Dias iban de camino al seminario. Al caer la señora dejó ver sus medias “muy lavadas” y las ligas de seda, prendas que no eran típicamente brasileñas sino importadas por lo que el lector debe deducir que debía ser una mujer extranjera o una prostituta... no hay cómo saberlo pero muy pocas mujeres utilizaban entonces medias y ligas, tal vez por eso la vergüenza que pasó y que la hizo salir corriendo por la primera calle. Ante la situación José Dias comenta con Bentinho:

– Este gosto de imitar as francesas da Rua do Ouvidor, dizia-me José Dias andando e comentando a queda, é evidentemente um erro. As nossas moças devem andar como sempre andaram, com seu vagar e paciência, e não este tique-tique afrancesado... (DC-869)

No sólo la presencia francesa está en el vestuario, en el mobiliario, en la lengua, en la Rua do Ouvidor... la influencia alcanza hasta el modo de andar de las mujeres que caminan con un “tique-tique” afrancesado, en lugar de hacerlo despacio y con paciencia. Hay en José Dias una rebeldía a aceptar lo impuesto desde el extranjero, a pesar de que su máximo sueño fuese el de pisar tierras europeas.

As moças da Rua do Ouvidor, modistas cabalereiras, e prostitutas tinham o seu quê de atraente para as jovens brasileiras. José Dias se faz porta-voz não apenas de certa moralidade média, mas sobretudo de uma “brasilidade” que não comporta a presença do estrangeiro, pois isto teria alterado a tranqüilidade (vagar e paciência) de velhos hábitos patriarcais. O Rio de Janeiro recebia a influência marcante da França, com sua enxurrada de produtos e modas, entre elas a de ler romances e assistir a peças de teatro, que davam conta de casamentos infelizes, adultérios picantes e situações extremas.¹⁹⁰

José Dias, un agragado, miembro de una clase social inferior, es capaz de observar cómo la clase burguesa y pudiente, tan influenciabile por todo lo que provenía del exterior,

189 G. Pinheiro Passos, *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*, p. 20.

190 G. Pinheiro Passos, *op. cit.*, p. 51.

estaba alterando la idiosincrasia de la gente que vivía en la Corte, en Rio de Janeiro especialmente.

Pero la libertad y la frecuencia de los paseos y espectáculos terminará cuando Capitu se haga madre. El hijo tardó en llegar. La pareja sentía una gran envidia al ver a Capituzinha, la hija de Escobar y Sancha (repárese que tiene el nombre, en diminutivo, de Capitu) y rogaban a Dios que les diera un hijo. Pero dos años después, tras muchos ruegos, llegó un niño al que llamarían Ezequiel (el nombre propio de Escobar). Bento entendía que tener hijos era el complemento natural de la vida. Ezequiel era un niño robusto y lindo. De la actitud de Capitu como madre se explicitan pocos momentos:

Capitu não era menos terna para ele e para mim. Dávamos as mãos um ao outro, e, quando não olhávamos para o nosso filho, conversávamos de nós, do nosso passado e do nosso futuro. As horas de maior encanto e mistério eram as de amamentação. Quando eu via o meu filho chupando o leite da mãe, e toda aquela união da natureza para a nutrição e vida de um ser que não fora nada, mas que o nosso destino afirmou que seria, e a nossa constância e o nosso amor fizeram que chegasse a ser, ficava que não sei dizer nem digo. (DC-914)

Bento ya veía claramente el futuro de su hijo: “Eu via o meu filho médico, advogado, negociante, meti-o em várias universidades e bancos, e até aceitei a hipótese de ser poeta. A possibilidade de político foi consultada, e cri que me saísse orador, e grande orador.” (DC-914) No hay que olvidar que el futuro de los hijos (trabajo y matrimonio) dependían de la voluntad y decisión de los padres. Por ejemplo, la vida de Bento también había sido completamente definida por la voluntad de la madre que le hizo entrar en un seminario debido a una promesa establecida con Dios, y unos estudios establecidos, primero por Capitu, y después por la madre. Es D. Glória quien también anima a Bentinho a perseguir a Capitu, una vez ésta se ha dado cuenta de que sería una buena esposa para su hijo.

Con cinco años Ezequiel es un niño bonito, de ojos claros e inquietos. Era un niño agitado pero que sabía quedarse pensativo, pareciéndose en eso a Capitu de pequeña. Pero también era muy curioso y muy batallador. Pero tiene la mala costumbre de imitar. Quien descubre ese comportamiento es el propio Bento que lo califica de defecto. El niño imitaba los gestos, los modos y las actitudes de las personas allegadas como la prima Justina, José Dias, el andar y la mirada de Escobar. Capitu reconocerá que deben enmendar esa actitud del niño: “Agora reparava que realmente era vezo do filho, mas parecia-lhe que era só imitar por imitar, como sucede a muitas pessoas grandes, que tomam as maneiras dos outros; e para que não fosse mais longe”... (DC-918) Este detalle es muy importante para el argumento. Ezequiel irá adquiriendo con los años la forma de Escobar, los gestos, la mirada, y debido a la

exposición ambigua de Dom Casmurro el lector nunca llega a saber si el parecido del niño es accidental, es imitativo, o realmente fisiológico. Cuando Ezequiel, ya adulto, regresa de Suiza para visitar a su padre (una vez Capitu ya está “muerta y enterrada”) Dom Casmurro confirmará que tenía los ojos, la cara, el cuerpo, la voz y los modos de Escobar. Otro elemento de contraste que pone en tela de juicio la veracidad de las dudas de Bento es que cuando Capitu, de joven, cuida de su amiga Sancha enferma, el padre de ésta, Gurgel, le muestra la foto de su mujer difunta, una foto en la que dice que Capitu se parecía mucho, no sólo físicamente sino de carácter. Gurgel concluye diciendo que en la vida ocurren estos parecidos fortuitos, raros.

Gurgel, voltando-se para a parede da sala, onde pendia um retrato de moça, perguntou-me se Capitu era parecida com o retrato.

[...] Antes de examinar se efetivamente Capitu era parecida com o retrato, fui respondendo que sim. Então ele disse que era o retrato da mulher dele, e que as pessoas que a conheceram diziam a mesma coisa. Também achava que as feições eram semelhantes, a testa principalmente e os olhos. Quanto ao gênio, era um; pareciam irmãs.

– Finalmente, até a amizade que ela tem a Sanchinha; a mãe não era mais amiga dela... Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas. (DC-892)

Pero este testimonio no servirá para salvar a Capitu de la acusación de adulterio y de que el niño Ezequiel fuese hijo de Escobar. En el episodio del “juicio final”, donde Capitu no tendrá espacio para su defensa, Bento le echará en cara que no es el verdadero padre de Ezequiel. Capitu, deja su defensa en manos de Dios.

Ao ser afrontada com a brutal acusação final de adultério, fica desamparada: de que poderia adiantar uma negativa? Com dignidade melancólica —orgulho e desespero— ela curva-se ao destino: “A vontade de Deus explicará tudo”.¹⁹¹

El matrimonio entre Capitu y Bento fracasa por la convicción del marido de que ella le traicionaba con su mejor amigo. Como explica Ingrid Stein, parece como si Machado de Assis, en ésta, como en las anteriores novelas tratadas, quisiera mostrar la idealización del matrimonio como elemento que concretiza el amor (y como expectativa máxima de realización en la vida de la mujer), en discrepancia con la realidad negativa de la mayoría de los vínculos conyugales, sea porque han sido establecidos por intereses ajenos a la afección de los novios, sea porque están fundados sobre bases de autoridad que no corresponden lógicamente a las aspiraciones anteriores de las figuras femeninas: es decir, la pasión recíproca.¹⁹²

191 Helen Caldwell, *op. cit.*, p. 108.

192 Ingrid Stein, *op. cit.*, p. 59.

Capitu es una mujer de las catalogadas como “mártir” que se resignará abnegadamente a las sospechas que tiene Bento sobre su adulterio con Escobar, y la dudosa paternidad de Ezequiel. Debido a que no hay pruebas para demostrar ni su inocencia ni su culpabilidad, el lector sólo puede agarrarse a las evidencias expuestas en el texto, que son resumidas así por Ingrid Stein:

Não publica os ciúme doentios do marido, suas fantasias de adultério, sua acusação, nem, portanto, a própria inocência; não quebra a fictícia harmonia doméstica, submetendo-se para isso ao exílio, onde morre sem uma palavra ou ato de protesto. Abnegação, submissão, recato, pudor, virtude em suma, são valores referidos sempre relativamente às personagens femininas, nos romances de Machado de Assis, e estão a serviço da manutenção do decoro na sociedade e de uma —mesmo que só aparente— paz familiar, manutenção de que esta mesma sociedade encarrega justamente o sexo feminino.¹⁹³

Otros personajes femeninos

Machado de Assis no esculpe la figura de Capitu en bronce para que reluzca por sí sola. Para conocerla mejor, para desenmascararla, crea una red de personajes femeninos que harán contraste con su personalidad y nos permitirán, además, conocer varios tipos de caracteres de mujer en un intento logrado de hacer retratos de una época.

Sancha

La verdadera amiga de corazón de Capitu es Sancha. Es una muchacha transparente. Es descrita como una mujer sencilla: “Não era feia; só se lhe podia notar a semelhança do nariz, que também acabava grosso, mas há feições que tiram a graça de uns para dá-la a outros. Vestia simples”. (DC-882) Las dos se conocen desde el colegio y crecen soñando juntas. Cuando eran todavía muy jóvenes, Sancha, a través de su padre Gurgel, quiso indagar sobre la vida de Bentinho para saber si podía ser un buen candidato a marido. Ese interés de juventud se silencia después de que ella se casa con Escobar, el mejor amigo de Bento, pero años más tarde, cuando la vida de los cuatro está totalmente integrada, hay un momento en que Dom Casmurro describe un repentino interés de ella hacia él, y viceversa:

Sancha ergueu a cabeça e olhou para mim com tanto prazer que eu, graças às relações dela e Capitu, não se me daria beijá-la na testa. Entretanto, os olhos de Sancha não convidavam a expansões fraternais, pareciam quentes e intimativos, diziam outra coisa, e não tardou que se afastassem da janela, onde eu fiquei olhando para o mar, pensativo. A noite era clara. (DC-923-924)

¹⁹³ *Ibidem.*, p. 75.

Esta situación perturba a Bento y le hace soñar por momentos, pero al día siguiente despierta lúcido y cabal y rechaza todas las suposiciones por fidelidad a su amigo. Ese día coincide con el día de la muerte de Escobar. Bento se sentirá muy mal por haber traicionado de pensamiento a su amigo, pero experimenta en sus propias carnes la posibilidad de pensar en otra persona que no sea su pareja, situación que el lector entiende que podía haber sido la misma entre Capitu y Escobar.

La vida de Sancha de tan normal parece insignificante. La conocemos de niña, después la sabemos muy enferma rozando la muerte, luego un golpe de suerte le trae a Escobar (que se casa con ella porque no puede casarse con la madre de Bento, D. Glória, debido a la diferencia de edad). El tiempo le dará una hija, Capituzinha. Sólo una vez el narrador le da la voz, cuando ella le confiesa que el marido tiene intenciones de que vayan los cuatro juntos en un viaje a Europa al cabo de dos años. Pero el narrador Dom Casmurro le quita la voz intencionadamente cuando insinúa que Escobar tuvo una aventura con una actriz de teatro o con una bailarina, pero que el caso no causó ningún escándalo por lo que se silenció rápido.

Em tempo ouvi falar de uma aventura do marido, negócio do teatro, não sei que atriz ou bailarina, mas se foi certo, não deu escândalo. Sancha era modesta, o marido trabalhador. (DC-910)

Machado de Assis puntualiza que Sancha era muy modesta para hacerle entender al lector que debido a su carácter templado y sumiso no iba a castigar al marido por tener un desliz. Era habitual en la época que los maridos tuvieran amantes, de varios tipos y de varias clases sociales. Estaba bien visto, entre los hombres, era muestra de éxito social y personal; a su vez, las esposas tenían su recompensa en la forma de joyas u otro tipo de regalos. Que Escobar sea “muy trabajador”, implica que era un buen marido, que ganaba dinero, y que valía la pena que Sancha lo conservase sin castigarle por sus aventuras.

Sancha, al morir Escobar, se va al interior a vivir con algunos parientes que le quedaban. Es una mujer solitaria, sombría, a quien Machado da poca voz para dejar brillar, en contraste, a su amiga Capitu, y para reflejar la insignificancia de la vida de muchas mujeres-esposas de la época.

D. Fortunata

El nombre de “fortunata” es un adjetivo latino que significa “benedicida por la fortuna, persona de suerte”.¹⁹⁴ En cambio, a pesar del nombre, la madre de Capitu, sigue, aproximadamente, la misma suerte de Sancha. Su nombre nos revela ya cierta ironía del autor

¹⁹⁴ Helen Caldwell, *op. cit.*, p. 76.

puesto que su vida de esposa y madre se enderezará cuando a su marido, el Sr. Pádua, le toque la lotería. Con el dinero compran una casa, un sobrado pequeño pero digno, al lado de la casa de D. Glória, madre de Bento. D. Fortunata revela tener los pies en el suelo, al tiempo que su marido sólo piensa en sus pajaritos y sus jaulas, queriendo reflejar que sólo tiene pájaros en la cabeza. El carácter de Capitu se corresponde más con el de su madre, buena administradora, mujer tranquila y equilibrada, aunque a veces tendrá arranques de “locura” que recuerdan al padre.

D. Fortunata percibe desde el primer momento que la pareja de jóvenes se está enamorando. Y ella deja bastante libre a su hija para que se relacione con Bentinho. Con la excusa de que los jóvenes se conocen desde niños parece que no hay que prohibirles estar juntos. En varias escenas de los primeros encuentros amorosos la madre de Capitu aparece siempre en escena y disimula no estar dándose cuenta de la situación, aunque el narrador nos revela sus pensamientos más íntimos:

Capitu fitou-me uns olhos tão ternos, e a posição os fazia tão súplices, que me deixei ficar, passei-lhe o braço pela cintura, ela pegou-me na ponta dos dedos, e...

Outra vez D. Fortunata apareceu à porta da casa; não sei para que, se nem me deixou tempo de puxar o braço; desapareceu logo. Podia ser um simples descargo de consciência, uma cerimônia, como as rezas de obrigação, sem devoção, que se dizem de tropel; a não ser que fosse para certificar aos próprios olhos a realidade que o coração lhe dizia... (DC-859)

En la escena mencionada hay que destacar el anticlímax producido por el narrador que rompe las expectativas del lector que está esperando un beso y... en vez del beso quien aparece es D. Fortunata, quebrando el clima romántico, ruptura muy propia del estilo machadiano.

D. Fortunata es un personaje que también pasa sin pena ni gloria en la novela pero sienta las bases del carácter y del aspecto físico de Capitu (físicamente se parecían mucho madre e hija). Machado la elimina de la narración como hace con muchos de sus personajes secundarios, de un plumazo, en una línea, con una enfermedad cualquiera.

D. Glória

La figura de la viuda aparece con frecuencia en la narrativa de Machado de Assis. Según Ingrid Stein, D. Glória pertenece al grupo de las viudas que deciden vivir su viudez en función de su hijo y dividiendo las responsabilidades con el tío Cosme, la prima Justina y el padre Cabral.¹⁹⁵ A su vez, Maria Manuel Lisboa opina que la viudez trae la liberación de la mujer, en contraposición al matrimonio, que le impone a Capitu la clausura y el silencio.

¹⁹⁵ Ingrid Stein, *op. cit.*, p. 88.

Machado retrata la viudez como la puerta que se abre, como una oportunidad de que la mujer invada las esferas de actividades supuestamente masculinas.¹⁹⁶

La madre de Bentinho es una viuda que todavía se conserva joven aunque esconde su hermosura bajo sus trajes de luto.

D. Glória es la matriarca de una gran familia. Desde que murió su marido ella se encargó de todas las cosas que tenían, de las rentas, de los esclavos, y fue acogiendo a sus familiares en su casa. José Dias, comenzó a vivir con la familia como un parásito, después de haber curado a unos esclavos de una enfermedad, haciéndose pasar por homeópata. Mucho después se descubriría que era un homeópata farsante pero al morir el marido de D. Glória, ésta quiso que continuara viviendo con la familia.

Alfredo Bosi¹⁹⁷ ha considerado muy importante la mirada de José Dias, porque es la mirada que se hace desde abajo (una condición social inferior) hacia arriba. Por eso el agregado parece un ser tan odioso, porque descubre lo que nadie quiere ver ni oír.

Mas Machado sabe que agregados também olham. E este olhar de baixo para cima, que o autor lhes delega, poderá denunciar, nas personagens que estão subindo ou querem subir, traços que o narrador prefere descartar, pois, estando postado em um observatório mais alto que o dos agregados, sabe discernir as riquezas da diferença individual, o que é justamente o que o tipo nega ao outro.¹⁹⁸

Es la matriarca, la que rige la vida de toda la familia. Pero además, la vida de Bentinho será regida siempre por una mujer. D. Glória elige por él el camino que debe seguir en la vida y cuando consigue sacarle del seminario le ayuda a acercarse a Capitu. Bentinho después pasará a seguir los designios de Capitu. Él nunca llegará a ser el patriarca. De hecho, cuando adopta esa actitud es cuando ya lo ha perdido todo en su vida, cuando ya es Dom Casmurro.

En todo momento Bentinho demuestra estar dominado por su madre, hasta el punto de que cuando iba a confesarle la verdad de sus sentimientos, que amaba a Capitu (como excusa para no poder entrar en el seminario) termina diciéndole a la madre que sólo la ama a ella. Bento la teme y la ama, y tiene miedo de herirla. Tanto es así, que en algún momento, Capitu, muy perspicaz, quiere averiguar hasta qué punto Bento está dominado por eso le pondrá a prueba y le preguntará a Bentinho que a quién escogería de las dos en el caso de que tuviera que elegir entre ella y su madre:

- Se você tivesse de escolher entre mim e sua mãe, a que é que escolhia?
- Eu?
- Fez-me sinal que sim.
- Eu escolhia... mas para que escolher? Mamãe não é capaz de me perguntar isso.

¹⁹⁶ Maria Manuel Lisboa, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹⁷ Alfredo Bosi, *Machado de Assis. O enigma do olhar*, p. 32.

¹⁹⁸ *Ídem*.

— Pois sim, mas eu pergunto. Suponha você que está no seminário e recebe a notícia de que eu vou morrer...
— Não diga isso!
— ... Ou que me mato de saudades, se você não vier logo, e sua mãe não quiser que você venha, diga-me você vem?
— Venho.
— Contra a ordem da sua mãe?
— Contra a ordem de mamãe.
[...] Capitu teve um risinho descorado e incrédulo, e com a taquara escreveu uma palavra no chão; inclinei-me e li: *mentiroso*. (DC-856)

D. Glória es muy miedosa de Dios y muy devota, pero sus sentimientos humanos la harán reformular su promesa de manera que salga ella beneficiada con el cambio.

El narrador nos la presentará como el vivo retrato de la felicidad conyugal, si por felicidad conyugal podemos entender la supremacía del marido frente a la sumisión de la mujer. Primero, Bento habla de los dos retratos que tiene colgados en la pared, uno de su padre, otro de su madre. Después, su ironía arranca con la descripción de la sumisión femenina:

São retratos que valem por originais. O de minha mãe, estendendo a flor ao marido, parece dizer: “Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!” O de meu pai, olhando para a gente, faz este comentário: “Vejam como esta moça me quer...” [...] Depois da morte dele, lembra-me que ela chorou muito; mas aqui estão os retratos de ambos, sem que o encardido do tempo lhes tirasse a primeira expressão. São como fotografias instantâneas da felicidade. (DC-817)

El triángulo de miradas es muy significativo: la mujer mira apasionadamente al marido, brindándole la hermosura y frescura de una flor; el marido, en lugar de retribuirle la mirada, mira a la cámara (a la sociedad), vanagloriándose del amor que por él siente su mujer. Pero el colmo del sarcasmo es cuando el hijo, Bento considera que los dos retratos “son como fotografías instantâneas de la felicidad” (DC-817). Si tenemos en cuenta que quien habla es Dom Casmurro revisando el pasado, ya habiendo vivido una experiencia desagradable del amor, no cabe duda de que o bien idealiza el amor en la figura de los padres, o bien se ríe de cualquier tipo de amor, desde su perspectiva escéptica de la vida.

Después del matrimonio de Bento y Capitu la figura de D. Glória se empieza a apagar. Sólo Bento vuelve a hablar de ella para ponerla como excusa: Bento dice ver en ella un comportamiento extraño para con Capitu, y ella, tranquilamente le responde que deben ser celos de suegra. Ella no le da ninguna importancia. Bento pretende provocarla de ese modo para ver si Capitu pierde los papeles y confiesa su supuesto adulterio. Pero Bento no se sale con la suya. José Dias, le desmiente a Bento y a Capitu que le ocurra algo a D. Glória, sencillamente está haciéndose vieja y su movilidad es menor.

Pero la imagen que Dom Casmurro quiere transmitir de D. Glória es la imagen de una santa. Cuando muere en la sepultura colocaron solamente: “Una santa”, de modo que esa palabra correspondiera a la definición terrenal de todas las virtudes que su madre poseía. José Dias, con su afición a formar superlativos, la elevará a la condición de “santísima”, epíteto alusivo a la Virgen María, tal como nos recuerda Helen Caldwell¹⁹⁹.

Prima Justina

Como ya hemos visto, los nombres que Machado de Assis coloca en sus personajes nunca son gratuitos, al igual que el nombre de las calles y de los barrios en donde sus personajes viven. La prima Justina es una mujer que siempre dice las palabras justas, necesarias, con una franqueza que puede doler al oyente. Santa Justina fue una virgen mártir de Pádua que era especialmente justa en su discurso.²⁰⁰

[Dom Casmurro] A mentira espantou-me, não menos que a franqueza da notícia. Não é que prima Justina fosse de biocos, dizia francamente a Pedro o mal que pensava de Paulo, e a Paulo o que pensava de Pedro; mas confessar que mentira é que me pareceu novidade. (DC-831)

Su descripción es la de una mujer encerrada en casa, que ha perdido la ilusión de vivir y por eso vive la vida de los demás en lugar de la suya propia. El narrador destaca en ella la palidez, propia de las mujeres a las que no les toca el sol porque están siempre encerradas en casa y unos ojos curiosos: “Era quadragenária, magra e pálida, boca fina e olhos curiosos. Vivía conosco por favor de minha mãe, e também por interesse; minha mãe queria ter uma senhora íntima ao pé de si, e antes parenta que estranha”. (DC-831)

Su vida es la de una mujer que vive de favor, que come de favor, que viste de favor porque quien financia todo es su prima D. Glória. Correspondientemente, la prima Justina le guarda una fidelidad de sierva a D. Glória, demostrada en concreto en la escena en la que Bentinho le pide colaboración para que hable con la madre y la convenza de que no debe ir al seminario.

—[Justina]: [...] Se ela [D. Glória] me consultasse, bem; se ela me dissesse: “Prima Justina, você que acha?”, a minha resposta era: “Prima Glória, eu penso que, se ele gosta de ser padre, pode ir; mas, se não gosta, o melhor é ficar.” É o que eu diria e direi se ela me consultar algum dia. Agora, ir falar-lhe sem ser chamada, não faço.(DC-832)

Aún así su actitud con D. Glória no era el de una aprovechada que pretende ganarse todo su cariño para después recibir la mayor parte de la herencia.

¹⁹⁹ Helen Caldwell, *op. cit.*, p. 65.

²⁰⁰ *Ibidem.*, p. 82.

Não penso que ela aspirasse a algum legado; as pessoas assim dispostas excedem os serviços naturais, fazem-se mais risonhas, mais assíduas, multiplicam os cuidados, precedem os fâmulos. Tudo isso era contrário à natureza de prima Justina, feita de azedume e de implicância. Como vivesse de favor na casa, explica-se que não desestimasse a dona [Gória] e calasse os seus ressentimentos..., ou só dissesse mal dela a Deus e ao diabo.

A la prima Justina nunca llegó a gustarle del todo Capitu, decía que trajinaba demasiado y que miraba hacia abajo. Pero si nos fijamos en la descripción de la cita de arriba, que describe los modos de hacer de una persona interesada, nos damos cuenta de que la descripción corresponde perfectamente a Capitu, y no a la prima Justina. De esta manera se justifica que la prima Justina vea paso a paso todos los movimientos estratégicos de Capitu y no pueda concordar con su método de acción:

Contudo, a intimidade de Capitu fê-la mais aborrecível à minha parenta [prima Justina]. Se a princípio não a tratava mal, com o tempo trocou de maneiras e acabou fugindo-lhe. Capitu, atenta, desde que a não via, indagava dela e ia procurá-la. Prima Justina tolerava esses cuidados. A vida é cheia de obrigações que a gente cumpre, por mais vontade que tenha de as infringir deslavadamente. Demais, Capitu usava certa magia que cativa; prima Justina acabava sorrindo, ainda que azedo, mas a sós com minha mãe achava alguma palavra ruim que dizer da menina. (DC-878)

Después del matrimonio de Capitu y Bento, su presencia, al igual que la de D. Glória, también se diluye y aparece sólo como figurante o acompañante de algunos de los personajes. y casándose terminarían La única relevancia que se le da es para dar un toque costumbrista a su vida. La prima Justina está pensando en casarse con el médico Dr. João da Costa porque éste ha enviudado hace pocos meses ambos con la viudez. Ésa era una práctica muy habitual en el siglo XIX. El hombre necesitaba de una mujer para regentar la casa, dar instrucciones a los esclavos, etcétera. Muchos viudos se casaban con niñas jovencitas, especialmente los que pretendían continuar engendrando descendencia, pero aquellos que sólo buscaban una mujer y una compañía, buscaban mujeres que estuvieran en condiciones de casarse, y las mujeres candidatas eran las viudas, que ya tenían experiencia como administradoras del hogar.

5. b. CAPITU Y LA CRÍTICA LITERARIA DE LA ÉPOCA²⁰¹

Dom Casmurro no fue una novela publicada en la prensa. Fue editada en 1899 por la editorial H. Garnier y publicada en Brasil en febrero de 1900. Machado trabajó durante varios años en su redacción. En 1896 aparecía en el periódico *A República* un esbozo de los primeros capítulos (con el título “Um agregado”). A pesar de tratarse de la obra cumbre de Machado de Assis, escritor ya muy reconocido y vanagloriado en la época, el libro recibió escasas referencias y críticas en la prensa:

- Artur Azevedo, *O País*, Rio de Janeiro, 18 de marzo de 1900
- José Veríssimo, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 19 de marzo de 1900.
- Artur Azevedo, *A Estação*, Rio de Janeiro, 31 de marzo de 1900.
- Medeiros e Albuquerque, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 24-25 de marzo de 1900.

José Veríssimo: “Um irmão de Brás Cubas”²⁰²

Veríssimo considera que el protagonista de *Dom Casmurro* es el hermano gemelo de Brás Cubas. Tienen semejanzas inconfundibles. Cada uno narra la historia de su vida con su propio estilo, con su lengua y su manera de contar. Se parecen en el fondo de su filosofía y en el modo de considerar las cosas. Pero hay una diferencia de épocas evidente, y también de civilizaciones y de costumbres. Brás Cubas es un hombre del Primer Reinado y de la República mientras que Dom Casmurro vive el Segundo Reinado, es un hombre actual (contemporáneo a José Veríssimo), formado en São Paulo (y no en Coimbra, como Brás Cubas). “Brás Cubas, em suma, não dispensa Dom Casmurro, antes de alguma sorte é completado por ele”.²⁰³ También se diferencian en el lenguaje.

A José Veríssimo le hubiera gustado pedirle un deseo a Machado: que el escritor consumase la evolución de la trilogía (aunque no fuera una trilogía) escribiendo una obra más piadosa, más humana al concebir la vida y que le diera a los lectores una obra completamente nueva.

Continúa diciendo que la obra literaria, así como la obra de arte, se define por la emoción que debe provocar en nosotros, los lectores. Pero parece que Machado rehusa toda

²⁰¹ Véase Ubiratan Machado, *Machado de Assis: roteiro de consagração*. El libro recoge la recepción y la crítica que recibieron todas las novelas de Machado en el momento de su publicación.

²⁰² *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 19 de marzo de 1900. Transcrito en *Estudos de Literatura Brasileira*, Tercera Série. H. Garnier, 1903. Transcripción integral del texto en Ubiratan Machado, *op. cit.*, pp. 223-229.

²⁰³ Ubiratan Machado, *op. cit.*, pp. 224-225.

sentimentalidad, ese sentimiento tan humano y legítimo; le repugna la falta desnatural del amor, al que deben el arte y la literatura sus más bellas obra. De la obra de Machado rezuma “uma filosofia amarga, cética, pessimista, uma concepção desencantada da vida, uma desilusão completa dos móveis humanos”.²⁰⁴

Describe a Bentinho “ingênuo, simples, cândido, confiante, canhestro”. Y sobre Capitu dirá:

O seu mestre —formoso e irresistível mestre!— de desilusões e enganos, o seu professor, não de melancolia [...], mas de alegria e viveza, foi Capitu, a deliciosa Capitu. Foi ela, como diziam as nossas avós, quem o desasnou, e, ecantadora Eva, quem ensinou a malícia a esse novo Adão. Somente haveria nele adequadas disposições para receber a agradável doutrina.²⁰⁵

Dom Casmurro traiciona y calumnia a Bentinho, el niño bueno, el hijo amante, el chaval inocente y respetuoso, el estudiante aplicado, el joven piadoso, el amigo devoto y confiante, el marido amoroso y crédulo. Su espíritu cambia cuando se desengañó con aquellos ojos de Capitu “que traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastrava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca”, de esos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, como les llamaba José Dias. Pero Veríssimo se plantea que, a pesar de los avisos de José Dias, ¿quién hubiera resistido a la curiosa y astuta Capitu, acorazada por la ingenua y bellaca complicidad de los padres?²⁰⁶

Que excelente, e penetrante, e fino estudo de mulher nos deu, como a brincar, recobrando-o de riso e de ironia, o Sr. Machado de Assis, nesta sua Capitu! E ao demais, novo, original, bem nosso, como aliás são, sem embargo de sua real generalidade humana, as criações do Sr. Machado de Assis.²⁰⁷

Y es que la literatura de Machado de Assis no es descriptiva; del mundo sólo le interesan el hombre y sus sentimientos, sus pasiones, sus móviles de acción, y de la tierra le interesa el puro drama humano (o comedia), sin darle una decoración de paisaje, de costumbres, cosa que sólo hará utilitariamente para crear a sus personajes, los efectos y el ambiente indispensable. Machado de Assis en su obra no persigue la representación de los aspectos materiales de la vida que provienen de la descripción o de la enumeración de las partes que la componen, sino que proceden de la impresión general, animada y casi espiritual de las cosas. Es, a su modo, un ruskiano²⁰⁸. El paisaje, al que Machado no ama, será una

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 225.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 226.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 227.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 227.

impresión moral y estética que produce en el artista. Su psicología proviene de una observación larga, apurada y aguda. No es una psicología simpática, pero se siente que es suya. No expone su psicología en capítulos didácticos sino que explica lo necesario para completar la representación que de la suya dan los propios personajes al hablar, al gestualizar, al actuar:

E ao cabo seus livros são galerias de gente viva, como este Dom Casmurro, como Capitu, José Dias, Escobar e as figuras secundárias: os pais de Capitu, D. Glória, Justina, o tio Cosme. Capitu, a dissimulada, a pérfida, é deliciosa de afetuosidade felina, de reflexão e de inconsciência ou desplante, de animalidade inteligente e perspicácia feminil, de jeito, feitiçaria e graça e, com isto tudo, viva, real, exata. Dom Casmurro a descreve, aliás, com amor e com ódio, o que pode torná-lo suspeito. Ele procura esconder esses sentimentos, sem tal vez consegui-lo de todo. Ao cabo das suas memórias sente-se-lhe uma emoção, que ele se empenha em refugar. E só. A sua conclusão, que não é talvez aquela que ele confessa, seria acaso que não há como escapar à malícia das mulheres e à má-fe dos homens.²⁰⁹

En resumidas cuentas, José Veríssimo ve a Capitu como una mujer hermosa, irresistible, deliciosa, por lo que respecta a su aspecto externo, pero al mismo tiempo es la Eva que enseña la malicia a Adán, internamente es una mujer pérfida, curiosa, astuta, disimulada, perspicaz, inteligente, hechicera... Veríssimo recuerda que la conclusión del libro tal vez pueda ser que es difícil escapar a la malicia de las mujeres y a la mala fe de los hombres. José Veríssimo cree, como la gran mayoría de los escritores y de los críticos contemporáneos a él, que Capitu es culpable de adulterio.

J. dos Santos: “Crónica literária”²¹⁰

Machado de Assis ocupa el primer lugar en la literatura brasileña, según J. dos Santos. *Dom Casmurro* es, de las tres últimas novelas, incomparablemente la mejor. En las otras la acción es floja y todo el valor del libro está en el análisis del personaje principal. En cambio, en *Dom Casmurro* consigue que los episodios se ligen fuertemente y se desarrollen con regularidad, además, no se olvida de trabajar el perfil de los personajes accesorios que convergen en la acción principal del libro.

Quando se termina o romance, tem-se uma idéia mais nítida de Capitu que do próprio Dom Casmurro. O caso provém talvez de que a adorada amiga e esposa de Bentinho nos é não só mostrada, como explicada. Mas sendo Dom Casmurro que tem a palavra de princípio a fim,

208 John Ruskin (1819-1900) era un crítico de arte y sociólogo defensor de la vuelta al estilo gótico en arquitectura, cuyas ideas influenciaron el gusto del público inglés en el período victoriano. (En Ubiratan Machado, *op. cit.*, p. 228.)

209 *Ibidem*, p. 229.

210 J. Dos Santos era el pseudónimo de Medeiros e Albuquerque. El texto apareció en *A Notícia*, Rio de Janeiro, 24-25 de marzo, de 1900. Véase la transcripción integral del texto en Ubiratan Machado, *op. cit.*, pp. 229-232.

embora ele nos conte as cenas em que foi protagonista, não se detém a dar-nos em resumo apreciações sobre a sua própria pessoa. O tipo de Capitu já nos é apresentado com os respectivos comentários. O de Bentinho temos nós de induzi-los das trezentas e tantas páginas do livro. Capitu é um tipo de dissimulação, perfeitamente acentuado. Dom Casmurro é uma figura mais incerta, menos definida.²¹¹

Desde el principio dos escenas demuestran lo que vale Capitu. La mejor de ellas es el segundo beso que los enamorados intercambian. Cuando están en el mejor momento de la emoción, el padre les interrumpe y en ningún momento ella se turba y es capaz de llevar una conversación completamente natural. Bentinho estudia y le cuenta al lector el resultado de sus pacientes estudios. Recomponerlos es mucho más fácil (que vivirlos). El crítico, cree que Escobar es uno de los personajes a los que se analiza poco pero justifica el por qué:

Quem narra o romance inteiro de princípio a fim é Dom Casmurro. Toda a sua existencia resumiu-se em amar Capitu. As ocorrências da sua vida só tinham para ele valor no que a ela interessavam. Precisamente, porém, todo o empenho da moça consistia em ocultar a um marido naturalmente confiante e um pouco ingênuo o que havia de mau nas relações com o amigo. É natural que estando nós postos na mesma situação desse marido, porque ele é o narrador, só atendamos bem para esse personagem na cena em que a dissimulação dele e de Capitu não foi mais possível.²¹²

La terrible revelación para Dom Casmurro es larga y está magníficamente bien preparada. J. dos Santos describe todo el proceso por el que Bento pasa y que le conduce a las consecuencias finales. Machado pinta emociones fuertes. Siempre que llega a un episodio sentimental, amoroso o trágico, no lo pinta y lo escarnece un poco, para demostrar que no está conmovido. Siempre corrige esas escenas con una ironía. Machado dibuja las escenas de manera que el lector asiste a ellas al tiempo que se desarrollan. Machado cuenta lo que hubo y cada lector se impresiona como quiere, aunque no hay que olvidar el escepticismo del narrador, que influirá en que relata los episodios de los que formó parte pensando que en aquel momento estaba siendo ridículo e iludido. La tendencia irónica del escritor halla en este libro el lugar adecuado para expandirse.

Termina el artículo diciendo que Machado creó cuadros de una intensidad de sentimiento incomparables, como por ejemplo, el capítulo de “Olhos de resaca” en el que esta expresión se convierte en un *leitmotiv* que va preparando el admirable cuadro. Machado de Assis es perfecto a la hora de diseñar a los personajes y al crear un estilo tan propio y tan puro. Purísimo.

²¹¹ *Ibidem*, p. 230.

²¹² *Ibidem*, p. 231.

Para J. dos Santos Capitu es un personaje que aparece mejor retratado que Dom Casmurro, aunque ésta no tenga voz propia. Es disimulada, inteligente, es un personaje de gran valía, pero es una mujer adúltera y ante eso no tiene justificación.

5. c. CAPITU EN EL SIGLO XXI: RELECTURAS Y REESCRITURAS²¹³

El personaje de Capitu en *Dom Casmurro* ha generado, en diferentes épocas, diferentes representaciones femeninas. La construcción de estas representaciones de lo femenino envuelve los estudios de género, de intertextualidad y de postmodernidad.²¹⁴

Capitu en *Madame* (M)

Maria Velho Costa escribió una pieza teatral llamada *Madame* en la que se basa en dos novelas realistas: *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós y *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. De ambos textos utilizará algunos fragmentos y secuestrará a dos de sus personajes femeninos: Maria Eduarda y Capitu, para llevarlas a el París de principios del siglo XX en el que un encuentro casual hará que la vida de estas dos mujeres viejas y abandonadas empiecen a compartir sus tristezas y fragilidades.

La pieza fue estrenada el día 23 de marzo de 2000 en el Teatro Nacional de S. João (Porto). El texto publicado es la versión que se llevó a escena para esta representación.

El título de la pieza teatral es muy significativo: *Madame*. Sabemos que en el Brasil de la segunda mitad del s. XIX la influencia francesa estaba muy presente en la cotidianeidad de la sociedad burguesa, principalmente. Las mujeres parecían verdaderas francesas tanto en sus modos de comportarse como en sus maneras de vestir. Lo mismo ocurría en la capital de la metrópolis, Lisboa. La manera correcta para designar a una señora en el lenguaje de la corte, que era más el francés que el portugués, era llamándolas de *Madame*. Y el título de la pieza hace referencia a estas señoras-*madames* que, irónicamente, en lugar de estar en el auge de sus vidas, de su ostentación, se encuentran frustradas y decrépitas en el epicentro del mundo *chic*, París, pudiendo ser auténticas *madames* pero sin serlo porque están solas y no tienen con quién ostentar su riqueza externa (que no interna). Pero hay una segunda significación. A medida que avanza el argumento descubriremos que Maria Eduarda es la nieta de la *Madame*

213 El análisis del perfil de la nueva Capitu del s. XX y del s. XXI en la literatura estará completo cuando consiga consultar dos obras que me ha sido imposible localizar: *Capitu*, de Lygia Fagundes Telles y Paulo Emilio Salles, y *Enquanto Isso em Dom Casmurro*, de José Endoença Martins.

214 José Endoença Martins, Luciana Fidélis de Souza, Maria José Ribeiro, “Capitu: uma mulher múltipla e inacabada”, p. 36. El trabajo analiza las identidades que Capitu presenta en los papeles sociales que desempeña (hija, amiga, novia, esposa, madre y amante) en cuatro obras: *Capitu*, *Enquanto Isso em Dom Casmurro*, *Amor de Capitu*, y *Capitu-Memórias Póstumas*, todas novelas del s. XX que reescriben el personaje de Capitu.

de una lujosa casa de prostitutas de la Habana, y que parece que heredó su carácter. Eso explicaría que el título de la obra esté en singular. Al fin y al cabo Maria Eduarda vivió amancebada con varios hombres diferentes y Capitu también es considerada una mujer adúltera. En definitiva, el título, encierra esta ambigüedad que recorre la palabra *madame*: por un lado, señora respetable, por otro, mujer que regenta un prostíbulo, o mujer de vida “alegre”.

Maria Velho Costa pretende revivir a Capitu y a Maria Eduarda, trayéndolas del otro mundo (de la ficción) al mundo de los mortales nuevamente (mundo real del espectador).

Ricardo Pais, escenógrafo y el responsable por el vestuario, escribirá también un texto dirigido a “*Mes Dames*” en las que explicará que la obra es un excelente *vaudeville* en el que las dos protagonistas vivirán un nuevo destino:

Maria Eduarda e Capitolina estavam condenadas ao destino que esta nova obra lhe inventasse. Passavam a viver desta outra escrita (no feminino, passe a monstruosidade do conceito), que tem como alvo o texto, decorado até ser repetido no acto de dizer que é o mais ancestral, o mais limiar destino do texto para cena. (M-11)

Capitu y Dudu (Maria Eduarda) intentarán aprender a ser felices en este texto, y aprenderán a sobrevivir, aunque a medida que avanza la relación la una va corrompiendo a la otra, y viceversa.

A aprendizagem da felicidade (a sobrevivência!) destas damas e das suas magníficas escravas —a periferia das quais se movimentam os fantasmas masculinos que dão corpo ao desejo e a alguma culpa— assenta na corrupção de que, paulatinamente, Capitu e Dudu operam uma sobre a outra, emprestando-se mutuamente os prazeres de cada lado do Atlântico, na difusa intimidade de um *adresse* de luxo na categórica capital desta “Europa a desfazer-se no meu corpo” — Paris! (M-12)

En el prólogo, que ya indica el comienzo de la pieza, aparecerán las dos actrices (Eunice Muñoz, como Maria Eduarda y Eva Wilma, como Capitu) en un escenario despojado de decoración, vestidas de una manera neutra y atemporal. Cada una tendrá en su mano la obra a la que pertenece su personaje y harán una reflexión sobre su condición de actrices, intoxicadas por la memoria de un texto. Reproducirán algunos fragmentos concretos sobre sus obras, alternadamente.

La primera escena, titulada “*La vie en Rond*” está situada en un apartamento en París, a principios del s. XX. Capitu lleva un pañuelo blanco atado a la cabeza con rodajas de limón, imagen que es extraída del libro cuando quiere disimular que siente un terrible dolor de cabeza (capítulo 53). Comenzará a recordar algunas escenas de su juventud, del tiempo en el

que vivía metida en casa de D. Glória. Capitu recuerda antiguas conversaciones con D. Glória y José Dias, en la que la llamaban “bendita”. Irritada y de vuelta al momento actual, Capitu muestra sus zapatos de *duraque* llenos de moho, y recuerda en voz alta:

(*Com raiva*) Oblíqua e disimulada, eu, eu? —olhos de cigana oblíqua e dissimulada. Porque não? Já nasci em cueiros de sacristia! Dormi em cama de seminarista!

Soubesse eu. Mas eu sabia... logo soube... Dois anos me moendo o juízo que a gente não tinha filho, 'té que o outro se prontificou. (*Ri-se, imita Escobar*) “Como não, é um favorzinho delicado, minha cunhadinha, coisa de vizinhos”.

E quem poderia adivinhar a semelhança diabólica, quem? Ele, o diabo assanhado dele. Eu suspeitei logo, Escobar, avisou, eu procrastinei. E adiar traz a desordem, o caos, o afogamento na ressaca imunda. Olhos de ressaca.

Quem não tem olhos de ressaca nesta vida de enfado?

Será que ele se afogou por querer? Ora, Escobar, era mais astuto do que eu e concerteza ia desatar o agoiro que estava na cara do menino, e Bento comia o que ele falava sem engolir.

(M-25)

Capitu reconoce haber tenido un hijo de Escobar, como si fuera un favor entre vecinos. Lo que no esperaban era el parecido que habría entre el Escobar y Ezequiel. Aún así, ella estaba segura de que Escobar desharía dicho parecido de la cabeza de Bento, pero al morir éste, la tabla de salvación de Capitu desaparece y se enfrenta a los hechos reales del parecido entre ambos y a las sospechas del marido.

La escena sigue cuando Capitu se gira hacia el retrato que hay de Bento y le echa en cara que se reiría más todavía si pudiese. Se reiría de su traición. Capitu está resentida y rabiosa. Para relajarse comienza a cantar la tonada del esclavo que vendía cocadas en el barrio cuando eran pequeños, tonada que ambos prometen no olvidar y que ambos terminan olvidando con los años. De repente, Capitu se gira y le pregunta a una espectadora (cualquiera) si nunca ha visto a una vieja hablando sola. Capitu recupera las intervenciones directas que Machado, como narrador, hacía con los lectores, especialmente con las lectoras femeninas. Seguirá hablando sola y entrará en escena Maria Eduarda, triste y lujosamente vestida. Ésta, le critica su apariencia de “esclava de la cocina” porque Capitu anda con un delantal. Puede haber en esta crítica una referencia directa a los hábitos de vestir de las brasileñas dentro de casa, que como ya hemos visto, eran muy dejadas. Capitu ve que Maria Eduarda viene taciturna y esta le comenta que viene de misa y que cree haber visto a O Maia. Le pide un coñac con agua. Maria Eduarda es una gran bebedora. Capitu la tacha de alcohólica pero le ofrece coñac y cocada. Empiezan a recordar cuando se conocieron muchos años atrás en Deauville.

La segunda escena, titulada “Reencuentro” trata sobre el primer encuentro de las dos *Madames* en el comedor de un gran hotel, en Dauville, a principios de siglo. Están sentadas en

mesas contiguas. Se espían mutua y falsamente. Comienzan una conversación superficial. Capitu deja entrever su acento. Maria dirá que es portuguesa y entonces Capitu pasará a hablarla en portugués de Brasil. Se alegran por la coincidencia y el idioma común. Se sientan juntas y se presentan. Capitu mentirá sobre su situación actual, dirá que Bento y ella están separados sólo por largas temporadas, por razón de su salud y por los estudios de Ezequiel en París. Reconoce haber vivido muchos años en la Suiza italiana y confirma que Bento les visita cuando puede escaparse de su importante despacho de abogados en Rio de Janeiro. Pero le cuenta que ha pasado demasiado tiempo desde su última visita y que recuerda a Bento gracias a las fotos. Se queja de que se hacen viejos por separado. Volverá a mentir cuando en la conversación comenta que su padre era un alto funcionario de la Administración Pública brasileña, de origen portugués. Miente diciendo que éste paseaba por la ciudad en tálburi y que hasta el Emperador se descubría al verle pasar. Dice tener muchas *chácaras* (casas de campo) en diferentes barrios de Rio de Janeiro.

Maria Eduarda explicará también sus orígenes, dirá que no echa de menos Lisboa porque es una ciudad ordinaria y que oculta la realidad. Le cuenta que ha viajado mucho, le habla de su familia y de sus maridos. Deciden cenar juntas. La amistad comienza.

La tercera escena se sucede poco después de la cena anterior. Están las dos criadas cosiendo en una sala de la casa de París de Maria Eduarda, y comentan, curioseando, la conversación de las señoras. Francisca, la criada de Capitu, reconoce que patrona mentía:

[Francisca]: Duas moradas em Matacavalo? D. Capitu falou isso p'ra sua patroa?... D. Capitu sempre foi de muito engenho. Que luxo, que nada. Duas chácrinhas separadas por um muro com cancela sem tramele sempre aberta, era isso que tinha... (*Rindo*) (M-37)

Hay que observar que la presencia de las criadas trae a escena la verdad de la realidad de ambas *Madames*. Ellas, con su habla coloquial y con sus recuerdos ayudan a reconstruir la vida de los personajes femeninos y las referencias directas con las novelas originales.

Francisca, la criada de Capitu, le cuenta por encima la historia de la vida de D. Glória. La criada de Maria Eduarda quiere saber más detalles. Francisca le relatará la verdad, que Capitu está desterrada.

Es interesante observar las diferencias entre las dos criadas. La de Capitu es esclava liberada, y se siente inferior a la criada de M. Eduarda. A continuación, Eulália concluye que Capitu era pobre y Bento rico.

Francisca ve en Capitu una mujer interesada. Reconoce que ella no estaba en la casa de la pareja para espiar pero que para eso D. Glória ya había mandando a otra criada “parda”

llamada Isaura (que recuerda al nombre de la esclava Isaura de la novela de Bernardo Guimarães). Francisca cuenta que las parejas eran:

Pombinhos em pombal. Arrulhos, arrufos, presentinhos, passeios. D. Capitu muito em cima das conta da casa, muito aprimorada na cozinha e no asseio, tudo feito com as *própria mão* dela. (N-42)

Eulália juzga que esa no es la actitud de una señora. Una señora no debe trabajar, no debe usar las manos en trabajos de criadas. Francisca continúa explicando que Sanchinha dio a luz una niña que fue la envidia de Bento y Capitu porque ésta no conseguía quedarse embarazada:

[Francisca]: 'Te que ela foi pensando devagarzinho e firme, como era o jeito dela — e fez.

[Eulália]: Fez o quê?

[Francisca]: Fez filho com Escobar.

[Eulália]: Tu *vistes*?

[Francisca]: Fiquei de aviso na porta dela e fui eu que levei as roupas da cama p'ra lavar. Cheirei. Deve de ter sido só uma vez, mas bastou. E foi de gosto. (*Ri*)

[Eulália]: (*Rindo*) Como sabes tu?

[Francisca]: Tinha que ouvir, de atalaia que eu 'tava.

[Eulália]: E o outro? O marido?

[Francisca]: Um anjo luzindo de se ver pai. Botou no filho o nome do comborço, Ezequiel. Ezequiel de Albuquerque e Santiago, é o nome do moço. (M-42-43)

Francisca fue la cómplice de Capitu para el encuentro con Escobar. Este detalle es muy importante porque indica la gran importancia de las alianzas y simpatías entre señoras y criadas o esclavas, relaciones que sutilmente Machado coloca en muchas de sus obras, dejando que estos personajes de clase social baja queden siempre en la sombra, tal como estaban también en la realidad, marginados.

Francisca termina de contar que después Ezequiel se convirtió en la cara del padre de sangre hasta el día de hoy. Explica que Escobar murió ahogado (y cree que se murió de miedo, a causa del parecido). Pero explica que Bento sólo empezó a tener rabia de Capitu cuando la vio llorar al difunto.

En la cuarta escena el argumento se centra más en la intrincada historia de familia de Maria Eduarda. En la quinta escena se encuentran Capitu y Maria Eduarda en la sala de estar de la casa de Capitu. Maria Eduarda toca al piano acordes de la *Sonata Patética*, sonata cuyo nombre nos direcciona directamente a la vida de las dos. Capitu, en la ventana, sostiene una carta mientras llora. La carta es de Bento. En ella dice que la está bien pero que aún se acuerda de ella. Divaga sobre las dos Capitus, la adolescente y la adulta y concluye que la una

estaba dentro de la otra, como la fruta dentro de la cáscara. Y termina la carta acusándola de adulterio:

E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a soma das somas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu melhor amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me. (M-55)

Esta declaración está en la misma carta que anuncia la muerte de D. Glória. Maria Eduarda le dice que Bento era un hombre sin sangre, un demente, capaz de degollarla.

Capitu recuerda dolorosamente a muertos vivientes... eso quiere decir que intenta enterrar en vida a Bento pero no lo consigue. Y dice no recordarle apenas. Con el tiempo y las influencias Capitu va adquiriendo una altivez que no se le conoce en el libro de Machado. La frase “E eu nunca quis bem a quem não me quer bem” es una frase falsa, falta de sinceridad, porque en la novela ella pareció amar a Bento hasta la muerte. En cambio, aquí es evidente que su postura altiva es fingida para conseguir la aprobación de Maria Eduarda (y ciertamente, ésta la anima y le dice que está siendo muy valiente). Posteriormente, Capitu pasará a contar el calvario que vivió el pequeño Ezequiel en su infancia. El sentimiento de culpabilidad que cubre a Capitu la sofoca y la llena de tristeza, a pesar de que en esta pieza el espectador sabe que es culpable, que realmente sí que traicionó a Bento con su mejor amigo.

Maria Eduarda también le hablará de sus penas. Capitu reconoce sentirse destrozada: “Eu já fui um pouco rota, Madame”. (M-58) Capitu llama por primera vez a Maria Eduarda de *madame* (y ahora el espectador-lector puede entenderlo con un doble sentido). Maria Eduarda le recomienda que tiene que salir con más hombres.

La sexta escena gira entorno a la confesión de Ezequiel, en la que le contará a Capitu que desde jovencito sabe que es hijo de Escobar. Lo supo gracias a las criadas:

Veio a adolescencia e com ela a verdade, que em casas como a nossa sempre vem pela boca dos criados, aos poucos, veneno e contra-veneno. (M-66)

El físico de Ezequiel se corresponde con el de Escobar en la novela. Es elegante y tiene una pronunciación afrancesada al hablar portugués. Capitu estaba leyendo a Flaubert cuando él entra en casa. Ezequiel está a punto de salir para ver la pieza *Salomé* de Oscar Wilde. El hijo valora que sería una pieza demasiado osada para ella, y Capitu le responde irónicamente que conoce muchas historias terribles porque éstas son narradas en los Evangelios. Ezequiel le cuenta que está escribiendo y que ha concluido el soneto que su padre

empezó a escribirle a ella. Y le pide que le explique por qué su padre nunca volvió a buscarles a Suiza. Le confiesa que de pequeño sufrió discriminación en Europa por ser extranjero de un “pays de negres” y que los profesores le incordiaban llamándole “*indien, singe, sauvage...*” (M-66) Le revela que sabe que es hijo de Escobar. Quien se lo contó fue la esclava Isaura, la espía de D. Glória, y reconoce que le fue de gran ayuda. Ezequiel quiere alquilar un apartamento en París, para vivir su propia vida. Y le cuenta que irá a visitar a su padre: “Hei de visitar um dia por vingança esse ogre que me traiu”. (M-67) En la novela de Machado no se percibe una intención de venganza en la visita de Ezequiel a su padre, pero aquí hay odio en las palabras de Ezequiel. Y condena más la traición del padre que el adulterio de la madre:

Sim, mamãe. Me perdoe o uso da palavra, mas tenho para mim que o adultério é bem menor crime que enjeitar a paixão de um menino como quem enxota um cachorro sarnento. (M-67)

La séptima escena ocurre en casa de Maria Eduarda. Está borracha. Divaga hablando de su hija. Llama a la puerta Capitu:

[Maria]: É a brasileira. Só pode ser. As crises dela são sempre depois das minhas, como os afrontamentos. [...] Entra, Capitulina, fala filha. Somos duas desgraçadas, mas ricas, ouviste?, ricas. A que vens a esta hora, mulher?! (M-71)

El consuelo de la infelicidad de Maria Eduarda es la riqueza y la ostentación, un mundo de apariencia que encubre su desgracia. Quiere convencer a Capitu de que en su caso también es así. Está borracha y su cuarto está todo desordenado. Capitu le dice que volverá mañana pero Maria le pide que se quede para conversar.

Maria Eduarda, sea por el alcohol o por su carácter se deja llevar y le habla claro. No esconde su frustración ni su tristeza. Invita a Capitu a un llanto común, unido, en esta ciudad europea tan fina y tan podrida. Europa es el espacio escogido de la muerte, así como lo es también en las novelas de Machado de Assis, aunque irónicamente, París sea el epicentro de la cultura, de la moda, del mundo refinado.

En esta escena se puede ver cómo ambas se necesitan pero cómo el desgarramiento de una afecta en la otra y viceversa. La imagen más íntima es cuando las dos se sientan en la cama y Capitu pone el brazo sobre los hombros de Maria, consolándola, al tiempo que Maria Eduarda posa su cabeza y suspira profundamente. De tanto que se conocen pasan a criticarse. Capitu le recrimina a Maria Eduarda que habla demasiado y ésta le reprocha a Capitu que es una falsa porque siempre está calladita. Maria Eduarda le pide que se vaya de su casa, a lo que incrédula Capitu le pregunta si ella también la va a echar a la calle. Maria Eduarda se ríe y le

dice que no, y la abraza. Estas dos mujeres se necesitan y se quieren por eso no pueden distanciarse.

La criada Francisca le cuenta a Eulália que Capitu está un poco desesperada porque a consecuencia de la historia de su vida, Ezequiel es homosexual. Las dos criadas se ríen de cómo sus patronas echan de menos en sus vidas a los hombres y el sexo, después de haber vivido una vida desdichada por culpa de los hombres. Se ríen porque no lo entienden.

En la última escena, Eunice (la actriz que interpreta a María Eduarda) le pregunta a Eva (la actriz de Capitu) si cree que Capitu era inocente o culpable. Eva responde que nadie es inocente. Eunice, que sigue con la misma pregunta en la cabeza, se autoresponde diciendo que tanto Capitu como Maria Eduarda eran la una dudosa y la otra falsa hasta el punto de que ni el autor se daba cuenta. Ellas engañaban al autor. Eva le recuerda a Eunice que las actrices no deben pensar tanto, sólo deben sudar: “E nunca se está bem segura da diferença entre a arte e o embuste, entre o talento e a fraude, na nossa profissão”. (M-81) La autora Maria Velho da Costa está intentando dar voz a los propios personajes que interpretan a Capitu y a Maria Eduarda y concluye que el actor no debe pensar, sólo ejecutar. Pero todo actor sabe que eso no es así, que el actor que lee la pieza debe posicionarse sobre lo que piensa de su personaje para así poder hacer la representación más adecuada. Por eso Eva quiere saber si Capitu es inocente o es culpable, para saber trabajar con ese carácter tan ambiguo y disimulado de Capitu.

De repente, vuelven a encarnar a sus personajes y empiezan a hacerse acusaciones la una a la otra de manera que Capitu acusa a M. Eduarda de no comprender su frustración por tener un marido tarado y un hijo invertido. La acusa de ser una mujer fría. M. Eduarda contraataca diciéndole que no tiene por qué entender a las mujeres de la colonia ni a las lloronas. (Hay un aire de prepotencia en su comentario). Cuando se dan cuenta de que la discusión es absurda, que tiran piedras sobre su propio tejado. Maria Eduarda reconoce que hablaba de cosas del mundo cuando quería parecer seria, aunque nunca lo fuera. Ante tal revelación, Capitu se levanta para golpearla con la punta de su abanico al tiempo que exclama: “Negreira suja! Teúda e manteúda!” a lo que Maria Eduarda responde, cerrando así el diálogo de las dos: “Credo, Capitu, tanta verdade até que engana”. (M-83)

Regresan “espiritualmente” a la escena las actrices Eva y Eunice. Se percatan de que se han salido del texto. Deciden ir a tomarse un té. Se levantan, salen agarradas y se giran para el público, levantan el brazo y gritan:

[Maria]: Ora faça favor de nos acompanhar, menino!

[Capitu]: Que indelicadeza com a imortalidade... (M-83)

Es interesante resaltar que tanto Maria como Capitu, seres vivos en esta obra de teatro, se saben inmortales ante el público y le piden que las sigan ahora que van a salir de escena. Es una invitación a continuar pensando en estos dos personajes de ficción, es una invitación a la lectura, a la relectura y a la reescritura de los personajes de ficción.

El epílogo trae consigo la última escena con Maria Eduarda y Capitu. El escenario es la casa de Maria Eduarda. Hay mucha ropa tirada por el suelo. Maria se va probando ropas y presume de su chaqueta de terciopelo de Génova. Habla sola. Capitu entra en escena, tristonamente. Pero M. Eduarda la anima y le dice que tienen mucho que celebrar. Maria Eduarda va a ser abuela. Capitu se alegra pero muestra un poco de despecho. (Si Ezequiel es homosexual probablemente ella no llegue a ser abuela). M. Eduarda reconoce que le causa horror la idea de ser abuela... (todavía se encuentra joven), pero después comienzan a desear que la niña (porque ha de ser niña) sea linda, fuerte, rica, amada y buena. M. Eduarda la invita a la ópera, pero Capitu se queja de que no tiene nada para vestir... no quiere ir porque está triste, le cuenta a M. Eduarda que Ezequiel lo sabe todo y que no quiere tener hijos, ni mujeres. Para animarla, M. Eduarda le pide que deje tiempo al tiempo y le regala un hermoso sombrero rojo. Las dos se arreglan para estar atractivas. Parece que van a salir a la ópera para buscar marido, o un buen acompañante en la cama. Se piropean la una a la otra para sentirse hermosas y la pieza termina con las dos mujeres brindando frente al espejo: “À nous!” (M- 91)

En resumidas cuentas el espectador se encuentra delante de dos mujeres viejas, frustradas, abandonadas que sobreviven de recuerdos y de lujos que sólo la riqueza puede proporcionar. Maria Eduarda es más fría que Capitu, más cosmopolita y tiene más modales. Y en Capitu vemos a una mujer débil, poco atrevida, con fuertes sentimientos de culpabilidad, que se refugia en la lectura y en la amistad de M. Eduarda que la ayuda a tirar adelante, al igual que Capitu ayuda a M. Eduarda siendo el hombro donde suspirar. Son dos personajes complementarios que luchan por seguir viviendo, luchan por olvidar, luchan contra los sentimientos de culpabilidad, pero que en la última escena brindan por ellas mismas porque cada día consiguen salir adelante. Es un mensaje esperanzador.

La Capitu que Maria Velho da Costa nos presenta es la misma Capitu de la novela de Machado de Assis, aunque es declaradamente culpable. Vive en París, en la ciudad de la luz, en lugar de en la fría Suiza. Aún así su vida sigue siendo un calvario de culpabilidades y remordimientos. No consigue olvidar su pasado y no encuentra consuelo, o tal vez sólo un poco cuando ve reflejado en el espejo el igual desconsuelo de su amiga Maria Eduarda.

Capitu en *Amor de Capitu*

La novela escrita por Fernando Sabino, *Amor de Capitu*, fue publicada en 1998. En la portada dice ser una “lectura fiel de la novela de Machado de Assis sin el narrador Dom Casmurro”. Es una recreación literaria.

La novela se divide en cuatro partes. La primera parte es una presentación en la que Fernando explica que la recreación literaria se ha dado a lo largo de los siglos a través de la paráfrasis o de las adaptaciones de las obras clásicas. La recreación que él lleva a cabo es un reconocimiento de uno de los monumentos de la literatura brasileña (*Dom Casmurro*). Sabino dice que escribe su obra a partir de la “obvia infidelidad del personaje principal”²¹⁵, Capitu, aunque deja un espacio a la duda poniendo en tela de juicio la premeditación de un narrador que quiere ver en Capitu una mujer culpable.

Sabino considera que la narración en primera persona de la novela de Machado está cargada de digresiones, referencias literarias, citas históricas, comentarios del seudo autor travestido en cronista de la época, conceptos y preconceptos de un personaje ya mayor. Según Sabino todo eso termina enmascarando el relato, al punto de recrear artificialmente un misterio más. Por todos esos motivos justifica su experiencia de eliminar al narrador Dom Casmurro para que desaparezca el intermediario entre los hechos por él vividos y el público lector.²¹⁶

La segunda parte del libro contempla propiamente la “recreación literaria” *Amor de Capitu*, que analizaremos en breve.

El título de la tercera parte del libro Sabino se abre con una interrogación: “E bem, e o resto?” (Título del último capítulo de la novela *Dom Casmurro*), en la que el autor concluye sus consideraciones sobre su recreación literaria. También lanza al aire dos preguntas que él considera esenciales, sin que realmente lleguen a serlo. En primer lugar, ¿cómo Capitu podía saber que el caballero con que intercambió miradas se iba a casar con una amiga suya, si le dijo a Bento que ni siquiera le conocía? En segundo lugar, si ella fuera inocente, como afirmaba, era poco probable que elogiara tanto, según le contó su hijo, a un marido que la repudiase injustamente. A continuación, Sabino hace un listado de las obras críticas que ha leído acerca de Machado y reconoce no haber leído casi nada que le aportara novedades. Inmediatamente después, pasa a justificar el uso de la tercera persona:

²¹⁵ Fernando Sabino, *Amor de Capitu*, p. 8.

²¹⁶ *Ibidem.*, pp. 8-9.

A narrativa na terceira pessoa, por mim empreendida, empresta necessariamente ao relato condições de conhecimento do que se passa no íntimo de todos os personagens. O método escolhido, embora na terceira pessoa, foi uma máxima parte o de centralizar o relato no testemunho de apenas um deles, técnica usual no mundo da ficção. [...] Assim, procurei reviver os acontecimentos do livro a partir do mesmo ângulo do narrador original, com os mesmos elementos prosódicos, sem a interveniência de interpretações pessoais posteriores, muitas vezes deformadas pelo próprio tempo decorrido. A narração em si obedece o entrecho do romance, mas sem as características de linguagem pessoal usada pelo personagem central, embora continue a ação a decorrer praticamente do seu ponto de vista.[p. 232]

Posteriormente, explica que ha cambiado algunas expresiones idiomáticas de la época, o palabras de herencia lusitana ya en desuso por palabras o expresiones equivalentes que no trajeran la marca del tiempo.

La cuarta parte del libro es un apéndice que corresponde a una selección de capítulos de la obra *Dom Casmurro* en los que se destaca el valor de cronista de Machado de Assis: aleatoriamente escoge varios capítulos como el primero “Do título”, “Do livro”, “Tio Cosme”, “D. Glória”, “É tempo”, “A Ópera”, “O administrador interino”, “O Imperador”, “Panegírico de Santa Mónica”, “Um soneto”, “Chamado”, “O defunto” y “A polémica”. No hay ni una explicación, ni un comentario de cada capítulo, sólo se reproducen los capítulos del original.

Retomando la segunda parte del libro, que es la parte realmente importante, Sabino plantea su narrativa desde el punto de vista de la evidencia de la infidelidad de Capitu. La “recreación literaria” comienza eliminando los capítulos iniciales de Dom Casmurro, de manera que en ningún momento se justifica el por qué del título ni se percibe que es un Dom Casmurro adulto quien vuelve atrás a repasar su existencia con la intención de justificar sus actos, buenos o malos, juicio que deja en manos del lector. Al eliminar al narrador Dom Casmurro y cambiar de un narrador en primera persona a uno en tercera persona, no cambia la perspectiva porque es evidente que la narrativa sigue siendo filtrada por Bento. Este cambio de narrador no tiene grandes resultados:

A mudança do narrador, pura e simples, é de uma ingenuidade muito grande, se não for má fé. Sabino dá uma limpada no original, elimina as digressões, as suspensões narrativas e as ricas impressões do narrador. Ideal ascético.

A narrativa se transforma num realismo positivista sem nenhuma chance para o simbolismo. [...]

Descontada a emoção que saiu do ar, não avulta nenhuma novidade interpretativa desse novo narrador, até porque o jogo é o mesmo, e Fernando Sabino acredita “óbvia” a traição de Capitu, logo na introdução.²¹⁷

217 Marcos Zibordi: “Machado ou ai se ele soubesse o que fizeram com Capitu”, en *Dossiê. Ainda Machado: P.resença na ficção contemporânea*. Revista de Letras/Universidade Federal de Paraná, p. 407.

Jefferson Luiz Franco se plantea si es posible hacer una lectura fiel de *Dom Casmurro* sin Bentinho²¹⁸:

Não acontece com a operação de Sabino, mas o narrador em terceira pessoa pode se tornar um enganador muito mais sutil que o de primeira pessoa, justamente por criar uma ilusória noção de distanciamento...²¹⁹

Además, la omnisciencia selectiva del narrador no altera en nada la visión que se tiene sobre Capitu, ésta sigue sin tener voz propia y su historia continua siendo contada bajo la perspectiva de su marido, aunque no sea con su propia voz en primera persona sino con su óptica, en tercera persona, tal como afirma Clarice Lotermann.²²⁰ Concluye que el título de la “recreación literaria” debería de ser otro: “Amor de Bentinho: leitura infiel de Machado de Assis.”²²¹

El aspecto más negativo de esta trasposición es que muchos de los grandes rasgos machadianos se pierden. Por ejemplo, la ironía es suprimida de muchos pasajes porque Sabino los considera innecesarios y prescindibles. Es por ese motivo que tras digresiones teóricas se llegue a la conclusión de que el texto de Sabino no puede ser considerado una parodia de Dom Casmurro sino que es un pastiche ya que opera por semejanza e imitación y no por distancia irónica y crítica del texto original. Sabino repite el texto machadiano sin ser capaz de reapropiárselo para darle una nueva forma en su recreación literaria.²²²

Es evidente que hay en el escritor una voluntad de sobresalir. Como muy bien se percató Marcos Zibordi, en la portada del libro destaca más el nombre del escritor que el propio título del libro. Su valoración de la obra es bastante negativa:

Amor de Capitu é a recriação mais rasa e menos criativa de todas até agora. Quer provar, e não prova, que o narrador em terceira pessoa pode elucidar o mistério que não existe. E é até estranho um esforço tamanho para quem a traição de Capitu é inegável. Seria melhor ter escrito um arrazoado com suas razões.²²³

Jefferson Luiz Franco propone que el texto de Sabino pase a ser encarado como una tentativa desastrosa de ejercer otro arte que no sea exactamente el de la escritura sino el de la traducción.²²⁴

218 Jefferson Luiz Franco, *Fernando Sabino: Tradutor de Dom Casmurro*, en *Dossiê. Ainda Machado: Presença na ficção contemporânea*. Revista de Letras/Universidade Federal de Paraná, p. 408.

219 Marcos Zibordi, *op. cit.*, p. 408.

220 Clarice Lotermann, “Amor de Capitu”, en *Dossiê. Ainda Machado: Presença na ficção contemporânea*, Revista de Letras/Universidade Federal de Paraná, p. 360.

221 *Ibidem*, p. 364.

222 Marilene Weinhardt, *Retornos de Capitu*, en *Dossiê. Ainda Machado: Presença na ficção contemporânea*, Revista de Letras/Universidade Federal de Paraná, p. 322.

223 Marcos Zibordi, *op. cit.*, p. 408.

En resumidas cuentas, en esta obra *Capitu* no evoluciona ni se modifica en nada al respecto de la obra original del texto machadiano. El texto metaficcional de Sabino parte de unas premisas equivocadas y por eso no se alcanza una nueva óptica que permita leer la obra bajo un nuevo punto de vista. Por eso *Capitu* se queda enclaustrada en la misma mirada obtusa de Dom Casmurro.

Capitu en Capitu - Memórias Póstumas (CMP)

Domício Proença Filho²²⁵ publicó en 1998 la novela de metaficción titulada *Capitu - Memórias Póstumas* en la que le concede la voz a *Capitu* para que pueda defenderse de las acusaciones de Dom Casmurro. Desde la muerte, como Brás Cubas, *Capitu* vuelve sobre su vida y narra los acontecimientos ocurridos desde su punto de vista.

En una breve introducción que viene de tiempo atrás (“*Data Venia*”) y que viene a significar un derecho a la defensa, Domício Proença Filho (el abogado defensor) explica la fascinación que ejerció sobre él la novela y los ojos de agua de *Capitu*. Y explica el objetivo que le conduce a escribir esta novela:

Eis que, diante de mais um retorno ao romance, veio a iluminação: por que não dar voz plena àquela mulher, brasileira do século XIX, que, apesar de todas as artimanhas e do maquiavelismo do companheiro, se converte numa das mais fascinantes criaturas do gênio que foi Machado de Assis. (CMP-11)

A continuación, explica cuál será el resultado: “este livro em que, além-túmulo, como Brás Cubas, a dona dos olhos de ressaca assume, à luz do mistério da arte literária e do próprio texto do Dr. Bento Santiago, seu discurso e sua verdade”. (CMP-11) Y le cede la palabra como si estuviera delante de un tribunal (el lector) delante del cual ahora tiene la oportunidad de defenderse de las acusaciones de Dom Casmurro: “Com a palavra, *Capitu*”. (CMP-11)

El primer capítulo es muy rico en detalles. *Capitu*, desde el más allá, en compañía de Brás Cubas y Quincas Borba se vanagloria de poder contestar a las acusaciones que contra ella se han hecho. Se referirá a su condición de “hija” de Machado de Assis, al igual que Brás y Quincas:

224 Jefferson Luiz Franco, *op. cit.*, p. 372.

225 Domício Proença Filho nació en Río de Janeiro. Es profesor doctor en varias universidades de Río de Janeiro de literatura, teoría de la literatura, lengua portuguesa y lengua y literatura española. Tiene muchos libros publicados: ensayos, libros de cuentos, de poesía y novelas. Es organizador y prefaciador de libros, consultor editorial y promotor cultural.

Afinal, somos criaturas da mesma pessoa, diante de quem, confesso, fico dividida, talvez por força da ambigüidade do seu texto: ao mesmo tempo que admiro, há um lado meu que o rejeita. Ele é o grande responsável por tudo o que me aconteceu. Devo-lhe minhas tristezas, minhas alegrias; devo-lhe a fama que, modéstia à parte, acabei granjeando. Mas a ele coube também a construção da imagem negativa que me foi atribuída. (CMP-12)

Capitu tiene un sentimiento dividido frente a su creador, Machado de Assis: agradecimiento, por un lado, por haberla creado y por haberle dado la fama, pero por otro, rechazo por haberla hecho una mujer desdichada y malentendida. También se referirá a los críticos comentando que la gran mayoría vieron en ella a una mujer frívola, aunque algunos hubo que no creyeron en las palabras de Dom Casmurro. A estos últimos les agradece la confianza.

Capitu explica que le ha sido atribuida la misión de afirmar el discurso de la mujer en general, porque ella tiene una fuerte personalidad. La estimuló su amiga y lectora de fe, Aurélia Camargo, personaje de ficción de la obra *Señora* de José de Alencar²²⁶, que también tuvo problemas antes y después del matrimonio con Seixas y que también tuvo la oportunidad de afirmarse, aunque eran otros tiempos.

Bajo el manto de la fantasía, Capitu escribe el otro lado de su historia para llegar a la verdad profunda de la condición humana, aunque no vaya a revelar el método de composición del texto (hay aquí varios guiños con las explicaciones machadianas acerca de su composición narrativa).

Capitu es una mujer del s. XIX, pero que escribe un siglo después, desde el más allá. Ésta sigue, también, los consejos del Conselheiro Aires, personaje protagonista de la última novela de Machado de Assis, *Memorial de Aires*. Él le hace recomendaciones sobre el estilo narrativo que debe adoptar: “Procure contar a sua história com simplicidade e não lhe ponha muita lágrima, minha filha. Evite também aquelas nossas conhecidas rabugens de pessimismo e não assumo os rigores da aridez nem os excessos da galhofa: não é o caso”. (CMP-14) Recomendaciones que se corresponden exactamente con el estilo machadiano, que Domício Proença Filho demuestra dominar.

Capitu recocerá no guardarle rencor a su marido, aunque lamenta su equívoco y su falta de capacidad para comunicarse. Aún así, reconoce la sorpresa cuando ya una vez muerta supo que su marido había publicado el libro de *Dom Casmurro*:

²²⁶ José de Alencar (1829-1877), escritor romántico brasileño, jurista, diputado y ministro de Justicia 1868-1870. Entre sus novelas principales se destacan *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865).

Fiquei, a princípio, indignada. Bem mais tarde e já mais calma, procurei analisar suas palavras e intenções. Este livro resulta, assim, desta análise e do cumprimento da missão que me foi confiada. (CMP-15)

Capitu aclara que la ambigüedad fue siempre la marca del temperamento de Bento. Tanto su vida como su texto lo comprueban. Bento nunca se encontró a sí mismo. No consiguió su objetivo último: “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência”; pero en realidad su principal objetivo, según Capitu, era otro: buscaba librarse de la culpa y de la responsabilidad de sus actos. Debido a su inseguridad, alguien debía de ser culpado por su fracaso existencial y la escogida fue Capitu, fue su chivo expiatorio. Bento actuó con sutileza, disimulación y estilo trabajado, hasta el punto que su texto se convirtió en ejemplar consiguiendo pasar a los lectores una visión enigmática de la personalidad de Capitu. Ella reconoce que nunca la conoció en profundidad y que nunca la entendió, por eso la pintó como una mujer interesada, pragmática y calculista. Por todos esos motivos Capitu se defiende en este libro:

O meu fim, mais que evidente, em este livro, é demonstrar a injustiça, a esmagadora injustiça do seu julgamento, a falta de sustentação do seu libelo acusatório. Não me julgo, exponho-me. Tenho esse direito. (CMP-16)

En el tercer capítulo Capitu avisa de que reproducirá con frecuencia, y a veces literalmente, pasajes de la novela *Dom Casmurro* para que no la acusen de falsear los hechos; entre comillas destacará las palabras de Bento en el libro *Dom Casmurro*, creando así un efecto de distanciamiento pretendido, de modo que se destaquen más las ponderaciones de Capitu.

La narración comienza, al igual que en la novela de Fernando Sabino, *Amor de Capitu*, en el episodio en el que Bento se esconde detrás de una puerta para escuchar la conversación entre D. Glória, su madre, y José Dias. Resuelven llevar a Bentinho al seminario. Bentinho se lo cuenta todo a Capitu.

Posteriormente, Capitu empieza a describir a todos los personajes de la casa. Comienza con José Dias, continúa con el Tío Cosme y con D. Glória.

El texto machadiano es releído e reinterpretado por la propia voz de Capitu. Oiremos el punto de vista de una joven madura e inteligente, capaz de dominar sus sentimientos, pero profundamente enamorada de Bentinho. Describe sus disimulos como una habilidad natural

innata. Y sus estrategias son fruto de la reacción ante las dificultades que se interponían entre la realidad y la consecución de su objetivo, casarse con su amado Bentinho.

Capitu también hará digresiones de tipo metalingüístico, como hacía Bento (y en consecuencia, Machado). Reconoce que no le interesan las filigranas del lenguaje sino la restauración de la verdad:

Também venho deixando de lado a técnica por ele usada de avaliação e de mobilização da emoção através de citações e referências clássicas, históricas e religiosas; só eventualmente e como reforço de argumentação é que as emprego. É uma questão de linguagem”. (CMP-47)

También hará referencias directas a los lectores, tal como hacía Machado en toda su narrativa: “Se você, leitora crédula, que não conhece o texto do Dr. Bento, pensa que tudo se limitou a esse diálogo, lamento contrariar a sua expectativa”. (CMP-49) Es importante observar la necesidad de haber leído la obra de *Dom Casmurro* antes de leer la novela de Domício Proença Filho, que, aunque dispone de todos los elementos necesarios para ser una novela de por sí, su concepción interpretativa tiene como referente el texto de la obra machadiana y pierde gran parte de su valor sin el ejercicio de contraste mental que continuamente el lector se ve conducido a hacer al recordar pasajes y rellenar los vacíos que Bento dejó en su narración.

Uno de los momentos claves de la novela es cuando José Dias juzga ver en los ojos de Capitu unos “olhos de cigana oblíqua e disimulada”. Ella reproduce el texto machadiano y a continuación añade su indignación:

(Olhem quem falava, meu Deus! Logo ele, o enfatuado príncipe dos adutores! E aquela história dos olhos de cigana oblíqua e dissimulada? Oblíqua? Por que oblíqua? E dissimulada, logo eu? Era difícil continuar ouvindo em silêncio, mas, ainda uma vez, me contive). (CMP-54)

Pero aún dirá más sobre cómo ha sido entendida su mirada: “Que el [Bento] dissesse do meu olhar pareceria aos leitores incautos um elogio de admirador. A imagem, a bem da verdade, é, a propósito, consagrada. E me marcou. Para sempre. A cena descrita acabou se tornando antológica”. (CMP-66)

Se recreará en explicar detalladamente cómo se iba haciendo una mujer, cuáles eran las sensaciones que la abordaban. No tiene reparos en describir la llegada de su primera menstruación, al igual que más adelante detallará su insatisfacción sexual:

No percurso, veio-me uma leve tontura e algo estranho começou a tomar conta de todo o meu ser. Era um misto de apreensão e de prazer profundo. Aos poucos, fui sendo tomada por uma grata somnolência. Adormeci; ao despertar, senti minhas pernas molhadas, uma flor rubra desabrochava na alvura do lençol. Então estava acontecendo comigo! Sancha bem que me avisara. Havíamos conversado sobre isso. Eu era finalmente mulher! (CMP-70)

También narrará los detalles de cómo se iba culturizando. Explicará todo lo que aprendió en la escuela y cómo se despertaba a pasos agigantados su curiosidad. Pero detalla con minuciosidad sus lecturas y músicas preferidas:

Digo isso porque música eu aprendi sem dificuldade. O piano era uma exigência da boa educação das moças, àquele tempo. Cheguei a tocar razoavelmente, inclusive algumas peças do Dr. Calros Gomes. Música e leitura eram, aliás, meus passatempos favoritos. Li praticamente todos os romances importantes da literatura brasileira e portuguesa, e mais tarde, na minha temporada na Suíça, textos franceses e ingleses. Estes últimos me agradavam mais. Adorei Sterne! Aliás, o preferido de Brás Cubas; ameí *Mme. Bovary*, do Flaubert, e me identifiquei demais com *Madeleine Férat*, de Émile Zola. Eu gostava também de quadros e gravuras; com uma particularidade: movia-me o desejo de identificar paisagens, épocas, pessoas, histórias. (CMP-64-65)

Pero la inminencia de la partida de Bentinho para el seminario deja desanimada a Capitu que decide urdir estrategias: “Era preciso rever planos e estratégias, urgia agir com presteza e objetividade, disse-o enfática a Bentinho, que concordou comigo, mas com o entusiasmo dos que amam as decisões alheias”. (CMP-73) Capitu sueña con el día de su boda con Bento:

E eu já me via no altar, no dia de nosso casamento, mas não oficiado por ele: com ele a meu lado, tornando-me sua mulher. E jurei, de mim para mim, que, padre ou não, haveria de dar-me um filho. Cheguei a assustar-me da minha própria ousadia”. (CMP-86)

Para llevar a cabo la boda tenía que conquistar el corazón de la madre de Bentinho: “Decidi, naquele instante, que, de minha parte, iria conquistar definitivamente minha futura sogra; eu estava determinada a me casar com o homem que eu amava e este homem era o filho dela”. (CMP-90) Declara sus intenciones directamente cuando Machado sólo las insinuaba. Describirá cómo D. Glória irá cediendo a sus encantos y atenciones, al igual que el tío Cosme y José Dias. La prima Justina demuestra ciertas reticencias ante el comportamiento de la joven, aunque afortunadamente su peso en las decisiones de familia era nulo.

Escobar aparece como un huracán en la vida de Bentinho. A partir de ese momento Capitu sentirá celos relativos hacia el nuevo amigo puesto que las atenciones que antes eran todas para ella, ahora serán compartidas y Bentinho no hará más que hablarle de Escobar a todas horas.

Ante el primer ataque de celos de Bento, debido a la mirada entrecruzada entre Capitu y el dandi de la ventana, Capitu reflexiona sobre la actitud distante y resentida de Bentinho: “Otelo não teria morto Desdêmona com tanto ódio. Ouvi, confesso, com muito susto. Fiquei séria e preocupada. Então, já naquele tempo, o meu jovem namorado era capaz de tanta desconfiança, de tanto ressentimento? Como se pode amar alguém, em quem não se confia?” (CMP-120)

Sancha es la gran confidente de Capitu. Tiene muchas más voz en esta novela. Tiene voz propia y opinión. Y en ningún momento se le insinúa a Bento. Es relevante observar cómo ambas pensaban casarse por amor en una época en la que los matrimonios eran de conveniencia, pero esa importancia del matrimonio lleva a Capitu a reflexionar sobre su sometimiento a las leyes sociales:

Conversamos sobre como nos sentíamos naqueles dias, trocamos experiencias sobre nossas sensações de adolescentes, da nossa expectativa de um bom casamento, com o homem que a gente amasse; hoje percebo como éramos prisioneiras das convenções e da coerção social. Enfim era o tempo que nos foi dado vivenciar. (CMP-124)

Y cada vez Escobar entra más en sus vidas. Cada vez Capitu le presta más atención. Era un hombre apuesto y de fuerte personalidad. Cuando Bentinho parte a estudiar leyes en São Paulo éste hará de intermediario de las cartas de ambos. Capitu tendrá constancia, una vez en Suiza, de que Bento le mandaba una copia de cada una de las cartas mandadas por él. Pero a Capitu le cuesta acostumbrarse a su presencia: “Confesso que custei a aceitar a sua presença e a sua amizade. Mas o tema que nos unia e a habilidade com que se conduzia terminaram por cativar-me. Acabou tornando-se um amigo muito querido”. (CMP-151) Escobar terminará casándose con Sancha y tendrán un matrimonio aparentemente feliz.

Cuando el Dr. Bento regresa con su título ya no queda de él nada del inocente Bentinho que se fue. Sólo veía la gloria que estaba por venir: “Só via felicidade e glória. Via o casamento, é verdade, mas não me via: eu estava no mesmo plano do seu diploma de advogado”. (CMP-160) Y el día del casamiento llega, y con él, la noche de bodas que fue una absoluta decepción para Capitu, influenciada por tantos romances en los que el amor brilla y reluce sin la fuerza de la realidad.

Ele tomou-me as mãos, enternecido, beijou-me os lábios com fervor e... Só lhe digo que o que senti estava muito longe do que habitava o meu sonho e a minha imaginação. Despertei, pouco depois, com uma sensação de vazio e de frustração inenarráveis; meu marido a dormir pesadamente a meu lado, como um monje. (CMP-166)

Capitu no repara en dar los detalles sobre su insatisfacción sexual. Es una mujer liberada. Habla desde el más allá y no le importa la repercusión de sus palabras, además, rompe con la discreción y evasión con la que enfrentaba esos temas el autor de *Dom Casmurro*. Pero finalmente es una mujer felizmente casada, aunque íntimamente frustrada. Ella se vuelve vanidosa de su nueva condición. Se siente satisfecha: “E procurava com os olhos a reação das pessoas. Eu queria ser vista como casada, além das árvores da floresta da Tijuca”. (CMP-168)

De recién casados la pareja asiste a espectáculos, bailes, fiestas donde cantaba, bailaba y tocaba el piano, y donde también mostraba los lindos brazos que se convirtieron en otro de los motivos de celos de Bento. Estaba celoso de todo y de todos. Capitu concluye que era un enfermo del alma. Y finalmente, tras muchos ruegos, Capitu se queda embarazada: “Comecei a sentir-me diferente, algo de bom e grato parecia nacer dentro de mim, até que, um dia desmaiei e acordei com náuseas e um estranho mal-estar”. (CMP-175)

Otro momento muy íntimo y de reflexión abierta de Capitu es cuando se permite la confianza de reflexionar en voz alta si valía la pena escribir este libro para lavar su imagen. Finalmente Capitu decide, tras consultarlo con Brás Cubas, Quincas Borba y el Conselheiro Aires, que “eu devia o texto a mim mesma e às mulheres de todos os tempos; não era justo que um discurso como o do meu ex-marido se eternizasse, sem qualquer contestação, na magia da arte; e mais me fora confiada uma missão: eu havia de cumpri-la”. (CMP-183-184)

Siguiendo con la narración cronológica de los acontecimientos, Capitu nos cuenta que los celos de Bento siguen aumentando. Empieza a prohibirle realizar cualquier actividad:

Nossas idas ao teatro forma ficando cada vez menos freqüentes. Baile, nunca mais. Se alguém, homem o mulher, se aproximasse de mim, em qualquer circunstância, ele imediatamente me afastava, a pretexto de nada. Pediu-me com empenho proibitivo, que evitasse conversar com vizinhos, com qualquer homem que fosse, não ficava bem para uma senhora do meu nível. Implicava com os meus vestidos, que estavam justos, que deixavam os braços à mostra; irritava-se, se eu insistia na defesa de uma idéia ou de um ponto de vista, fosse sobre o tempero do prato do jantar. (CMP-188)

Capitu confiesa lo difícil que le resultaba sobrellevar esa situación, teniendo en cuenta que lo amaba:

Era-me difícil entender aquele comportamento. Eu gostava de ser vista, de ser admirada, é verdade. Adorava meus vestidos, minhas jóias. Sentia-me bem, ao me fazer bonita. Mas eu amava meu marido. (CMP-188)

E inmediatamente, pasa a pedir la comprensión de la lectora, justificándose que ella era una mujer de su tiempo, educada para servir a su marido. Comenta que Brás Cubas le dijo que debería haber conocido a otro de los personajes machadianos, a su amada Virgília, porque “Você teria aprendido muito com ela, tenho certeza”. Brás quiere decir con eso que Virgília supo juntar su vida sentimental con su vida social, viviendo una relación con su amante sin sacrificar la relación con su marido.

Escobar muere: “Senti um forte aperto no coração e perdi, por alguns momentos, os sentidos”. (CMP-195) Pero en ningún momento habla de Escobar como de su gran amor. Sólo demuestra hacia él el afecto de una amiga, de su cuñadita. Ante las lágrimas de Capitu, que Bento examina hasta la exageración, ella se plantea que lo mejor hubiera no sido llorar:

Antes melhor fora não tivesse chorado. Tanto bastou para que meu alucinado esposo atribuisse à minha homenagem o olhar que ele mesmo, em outro momento menos penoso, dissera ser de ressaca. (CMP-196)

Y Capitu se sigue cuestionando cuáles son los motivos de los celos furiosos de Bento. Poco a poco Capitu siente que va perdiendo coraje para enfrentar la situación. Quería proponerle a Bento dormir en cuartos separados, ella se iría al cuarto de huéspedes pero reconoce que le faltó el coraje que la antigua Capitu de la Rua Matacavalos tenía, parecía que ese coraje se había quedado dormido dentro de ella.

Al poco tiempo asiste a la pieza de Otelo:

Senti-me a própria Desdêmona, padeci com ela, assumi com ela a perplexidade, com ela morri nas mãos do homem amado, ela que sequer pôde odiar, por desconhecê-lo, o causador de tanto sofrimento! Odei-o, por ela. E confesso, tive pena do Mouro de Veneza, tão poderoso e tão frágil diante da intriga. A peça emocionou-me até às lágrimas. (CMP-209)

La misma noche del espectáculo sueña que muere a manos de su amado, igual que le ocurre a la inocente Desdêmona.

Poco después, se sucede la escena del “juicio final” en el que vale la pena resaltar las consideraciones finales e íntimas de Capitu, cuando descubre el verdadero motivo de los celos de Bento:

Então era isso? Ele acreditava que eu e Escobar... Tive ímpetos de dizer-lhe que, se era assim que pensava, pois que fosse, ele nunca foi o homem que eu esperava, frustrou-me desde a nossa primeira noite, a nossa lua-de-mel foi um desencanto só, eu nunca fui feliz durante o nosso casamento, sua mão não passava de uma megera, um lobo vestido de cordeiro, Escobar foi um oásis de compreensão e amizade, desde o primeiro instante em que nos conhecemos,

apresentados por ele... preferi silenciar. A ofensa era grave demais para merecer resposta. Reagi com uma gargalhada nervosa, sarcástica, e completei:
— “Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!” (CMP-213)

Se impone la separación y Capitu empieza a ordenar sus cosas pocas posesiones para irse a Europa:

Comecei a arrumar, sem pressa, tudo o que julgava que me pertencia, minhas jóias, meus vestidos, um quadro e as libras esterlinas que, de novo, havia economizado. (CMP-215)

Capitu se irá adaptando al nuevo exilio de forma gradual. Escribirá cartas sin apenas respuesta a Bento, cuidará del hijo e irá envejeciendo hasta morir: “Eu li muito. E envelheci. E num domingo de maio, cheguei, como diria Brás Cubas, à cláusula dos meus dias.” (CMP-219) A continuación confesará que su muerte no fue de neumonía sino de añoranzas del amor:

Também, como Brás, morri de uma penumonia, mas se lhe disser que foi por esse motivo, estarei mentindo. Na verdade, e só agora revelo, fui morrendo aos poucos de saudades, menos de Bentinho, ou de quem quer que seja: morri de saudades do amor, o amor que me alimentou desde a infância, ao qual eu fui fiel durante toda a vida e que trouxe comigo para esses cantões cheios de frio. Eu fui uma mulher feliz, enquanto amei e fui amada. O meu Otelo é que, como o outro, não soube lapidar o diamante que tinha em mãos. (CMP-220)

En el penúltimo capítulo, Capitu manifiesta las sospechas que tiene de la posible homosexualidad²²⁷ encubierta entre Bento y Escobar. Considera un error que salieran del seminario. Si se hubieran quedado allí:

Seriam, por certo, protonotários apostólicos, vinculados por laços de amizade estreitíssimos, como diria o falecido José Dias, certamente a acoitá-los, e poderiam dar-se as mãos e abraçar-se sem nenhum padre-mestre a impedir-lhes a efusão de afeto e de carinho, nem mesmo o protonotário Cabral: os padres-mestres agora seriam eles mesmos e integrariam a mesma confraria; visitariam D. Glória com frequência e rezariam juntos sua missa de réquiem. (CMP-224)

Capitu termina hablando de la triple traición de Bento:

Quem nos traiu, a mim e a Escobar, com sua desconfiança e sua maledicência, com o seu falso julgamento, com o seu texto, foi ele mesmo, Bentinho. Traiu o amigo, que o admirava; traiu a mulher que o amava, por fim, traiu-se a si mesmo. (CMP-225)

Y concluye revelando su fragilidad.

²²⁷ Al respecto de la homosexualidad entre Bento y Escobar véase MILLOR, “O outro lado de *Dom Casmurro*”, p. 35.

Ele me colocou no coração e na alma todas as razões para traí-lo, mas eu o deixei por absoluta incompatibilidade amorosa. Ele me acreditava uma mulher forte; não sei se foi um bem, ou se foi um mal, mas ele tinha razão: numa certa medida, eu fui mais mulher do que ele foi homem, e ele procurou em mim o apoio dessa fortaleza; não percebeu a minha fragilidade, e não se deu conta de que ele era a fortaleza que eu buscava. Faltava-lhe confiança em si mesmo. (CMP-225)

Sin duda Capitu cierra la novela describiendo su debilidad y su impotencia ante la situación. Ésta es la declaración de una conciencia limpia, que declara su inocencia y pide ser escuchada con la misma atención y respeto que a Bento en *Dom Casmurro*.

Capitu lleva a buen puerto su trabajo de colocar la vida de las mujeres en su sitio. Y el autor que guía esta reescritura de Capitu demuestra conocer a fondo las estrategias narrativas de Machado. La obra es el texto perfecto en el que se da rienda suelta a todas las hipótesis planteadas por Helen Caldwell en su obra *O Otelo brasileiro de Machado de Assis* en la que defiende a ultranza la inocencia de Capitu y su relación Capitu-Desdêmona, Otelo-Bento y Iago-José Dias/Bento.

La Capitu de Domício Proença Filho es una mujer liberada, madura, atrevida, sin miedo a hablar y a revelar sus verdaderos sentimientos. Amó a Bentinho y a Bento, pero detesta a Dom Casmurro y se sorprende con muchas de sus declaraciones. Escribe un siglo después de haber ocurrido los hechos, desde el más allá, arropada en la comprensión de seres también incomprensidos como Quincas Borba o Brás Cubas. El Conselheiro Aires también la aconseja. Y tiene una vocación feminista. Quiere impedir que las mujeres sigan siendo acusadas injustamente de actos que no han cometido. Capitu es nombrada la representante de las mujeres “sin voz” para encabezar esta dura lucha que sigue perpetuándose a lo largo de los siglos. A lo largo de toda la novela va justificando sus actos con la intención de ser comprendida y así demostrar su inocencia. El foco narrativo impuesto por Machado de Assis en *Dom Casmurro* impedía la lectura de esta nueva perspectiva que la Capitu de Domício nos presenta.

La novela de Domício Proença Filho, es, sin duda, un magnífico trabajo de relectura y reescritura que desvela los silencios que, intencionadamente, Machado quiso provocar con su novela *Dom Casmurro* y con ella cierra las puertas abiertas a la ambigüedad.

5. d. CAPITU EN EL CINE²²⁸

Capitu en la película *DOM*

Moacyr Goés es el director y guionista de la película *DOM*. La película está inspirada en la novela de “Dom Casmurro” de Machado de Assis.

El resumen de la película que proporciona el DVD dice así²²⁹: Dom es la historia de Bento, un niño cuyos padres, apreciadores de Machado de Assis, resuelven bautizarle así en homenaje al célebre personaje de *Dom Casmurro*. Tantas veces le fue justificada la razón del homenaje, que Bento (Dom), creció con la idea fija de que sería el propio Bentinho, destinado exactamente a vivir aquella historia. La vida imita al arte y para Dom, el triángulo amoroso se forma entre su esposa Ana y su mejor amigo, Miguel. El destino hará que Bento viva el resto de sus días con la eterna duda a la que Machado condenó a su personaje”.

El cartel de la película nos muestra, sobre un fondo negro, las caras de los tres protagonistas: Ana (Capitu), Bento (Bentinho-Bento-Dom Casmurro) y Miguel (Escobar). Ana mira al espectador, mientras que Miguel mira a Ana y Bento mira a Miguel, receloso. El título de la película es *Dom*, que corresponde al apodo de Bento, que fue bautizado por sus padres con el nombre de Bento en homenaje al protagonista masculino machadiano. La imagen es muy significativa. Muestra el triángulo amoroso (configurado a partir de los rostros de los tres) y en destaque el título *Dom* en letras rojas, el color de la pasión, del odio, de la rabia.

La película comienza con un fondo musical de suspense y la primera imagen que vemos es una tragedia, un coche volcado. Bento está llorando. La película anticipa el fin, aunque el espectador no sabe quién está dentro del coche siniestrado. A continuación, vemos a Bento en su oficina de São Paulo. La voz en *off* de Bento explica que fue sorprendente cómo en dos años su vida dio un vuelco. Entra una mujer, Heloísa, que es su futura esposa. Se besan. La siguiente escena presenta a un grupo musical que está grabando un pieza. La letra de la música repite sin cesar “Os velhos olhos voltaram” como si fuera un aviso para el espectador de que los ojos de Capitu no van a tardar a volver a la escena, como así será. Al cargo de la grabación están Miguel, antiguo amigo de Bento, y su socia, Dani. Ambos van a viajar de Rio de Janeiro a São Paulo para seleccionar a unas actrices y dirigir un videoclip. Dani está buscando en la agenda de Miguel el nombre de alguno de sus amigos para que se los presente. Y topa con el nombre de Bento. Él le explica su historia: le conoció en la

228 Me ha sido imposible conseguir ver (y por lo tanto analizar) la antigua película brasileña *Capitu*, del director Paulo César Saraceni.

229 (La traducción es mía).

facultad de ingeniería, trabaja en una industria. Bento es hijo de unos diplomáticos que le dieron el nombre en homenaje a *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Dani le confiesa a Miguel que leyó el libro obligada en el colegio y que no se acuerda de nada pero dice:

[Dani] – Vem cá... Não é um em que a personagem era corno?

[Manuel] – É por isso que essa porra de país não vai para frente... O cara escreve o maior romance da literatura brasileira e Daniela só se lembra disso.

[Dani] – Mas agora Daniela vai ficar sabendo tudo do verdadeiro Dom. Ou Bento.

La conversación entre Daniela y Miguel es muy reveladora. En primer lugar, hay una crítica manifiesta a la obligación que tienen todos los niños brasileños de leer la novela durante la juventud. La obligatoriedad les hace perder el interés, por eso Daniela sólo se acuerda de lo más básico del argumento, el adulterio, pero demuestra la poca profundidad de su lectura al juzgar a Bento como el cornudo. Al mismo tiempo, se está poniendo en juego la ambigüedad, pero esta vez la ambigüedad no reside en los actos de Capitu, como en la novela, sino en la duplicidad de Bento, el Bento de la ficción machadiana y el Bento de la película, ambos mencionados por Daniela.

En un bar se reencuentran Bento y Miguel, y Dani se siente atraída por Bento. En la siguiente escena, Bento entra en el estudio de Miguel y Dani y entre los actores ve a una deslumbrante mujer (Ana). La voz en *off* de Bento nos anticipa el enredo mientras aparecen los ojos intensos de una niña y el rostro ingenuo de un niño en un *flash-back*:

A imagem de Ana reconstrui em mim as ilusões de outro tempo. Ao compará-las com as sensações de hoje, achei-me roubado. Os olhos de Ana, o que foram aqueles olhos? O que fizeram de mim? Olhos de ressaca que me arrebatavam. Para não ser arrebatado, eu tentava me segurar nas partes vizinhas. Às orelhas, à boca, aos cabelos. Mas não podia resistir. Voltava aos olhos de Ana.

Este regreso al pasado recrea el pasaje en el que Dom Casmurro recuerda y describe los ojos de resaca de Capitu. Dichos ojos anticipan el peligro, el poderío de su mirada, su repercusión sobre quien los mira. Veamos la descripción de la novela:

Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. (DC-32)

Bento se acerca a la hermosa mujer y la llama Capitu (aunque en realidad se llame Ana). Ella es la niña del *flash-back*. Él era el niño que se comía la fruta que ella le daba. Se

conocían desde pequeños y tuvieron un romance de infancia. De niños, él la llamaba Capitu, de modo que sus nombres correspondiesen con los de la novela. Ella va a hacer la prueba para el videoclip de Miguel. En la escena siguiente, Miguel y Bento conversan. Bento le dice que Ana es muy bonita y Miguel le advierte que una mujer de esas es capaz de destruir la vida de un hombre... (de nuevo una anticipación). Miguel le dice: “Meu amigo, imagina o trabalho que isso não dá. Hã! Tu entra com uma mulher dessa num lugar, e tudo o mundo olha e quer comer. Isso é encrenca na certa!”. El espectador ya empieza a imaginarse una mujer poderosa, atractiva y seductora, que por eso mismo puede dar problemas y dolores de cabeza, como ocurrirá posteriormente. Bento la invita a cenar pero ella no acepta porque debe volver a Rio, en donde vive. Él promete que cuando vaya a Rio la irá a buscar y la invitará a cenar. Ella acepta y en una hojita (que recuerda a la forma de los “billetes” decimonónicos) le apunta el número de teléfono y firma con el nombre de Capitu. Además, ella le regala el CD de música que estaba escuchando para que no la olvide. Parece casi una invitación. Estamos delante de la provocativa y atrevida Capitu machadiana. Bento no consigue dejar de pensar en su gran emoción de juventud. Alternativamente, aparecen imágenes de una obra de teatro-danza en la que dos mujeres son empujadas de los brazos de un hombre a los brazos de otro, imágenes que sugieren promiscuidad, adulterio, traición. De nuevo una anticipación de lo que vendrá. Bento decide ir a visitarla a Rio. Ella se alegra pero se resiste un poco a las confesiones amorosas de Bento porque ambos tienen pareja estable. Bento se remonta al pasado a través de otro *flash-back* en el que están los dos niños tumbados encima de un tejado:

[Capitu] – Eu sonhei que eu tinha o cabelo muito comprido e você fichava me penteando. Não dava para ver seu rosto direto mas eu sabia que era você. Mas aí, de repente, minha mãe me chama e a gente se escondeu rápido debaixo da cama, né? Nossa.... mas eu fiquei com medo, porque debaixo da cama era o mar e as ondas estavam muito altas, quase pegando na gente. Eu me agarrava na sua camisa com muita força. E você, você não parava de rir. Mas aí, de repente, veio uma onda gigante e carregou a gente. Eu acordei com medo.

La escena del tejado termina con un ingenuo encuentro de sus manos y enciende la antigua llama que Bento siente por Ana. Al regresar a la realidad la besa apasionadamente.

Bento, que tiene claro que ama a Ana, abandona a su novia Heloísa, con la que se iba a casar. Antes de separarse, Heloísa le regala un libro que había encontrado para él: (suponemos) que era el libro de *Dom Casmurro*, aunque de nuevo, en la película, se hace uso de la ambigüedad. En seguida, otro *flash-back* que nos muestra la escena en la que Capitu-Ana escribe en una pared “ANA Y BENTO” en letras rojas y mayúsculas, escena que en libro ocurre en el muro que dividía y juntaba las dos casas, y a las dos familias. Ese momento,

desvela el amor correspondido de los jóvenes. De vuelta a la realidad, Bento visita a Ana de nuevo y empiezan su relación apasionada, recordando que son novios desde pequeños. Bento le regala un libro (que es la primera edición de *Dom Casmurro*, y el espectador no llega a saber si es el mismo libro que le había dado Heloísa). Ella le pide que no vaya deprisa. En todo momento Ana demuestra ser una mujer controlada, con los pies en el suelo, y un poco disimulada, al contrario de Bento que sueña, divaga y lanza su vida por los aires con esta pasión, exactamente igual que Capitu y Bento en su adolescencia:

[Bento] – Eu sabia que a gente ia ficar junto desde que você escreveu na garagem, lembra?

[Ana] – Não, não me lembro de nada.

[Bento] – Não tem problema. Eu lembro por mim e por você. Me beija!

[Ana] – Eu beijo, mas só se me prometer que vai com calma.

[Bento] – Prometo.

[Ana] – Hum... Vem cá... Você não trabalha mais, não?

[Bento] – Está vendo como eu estoy completamente transtornado? Eu fugi! Eu falei a verdade: que tinha um caso de vida ou morte para resolver.

Manuel y Bento pasean bebidos por las calles. Manuel le recomienda a Bento que tenga cuidado. Y aunque la escena termina en la confesión de un gran amor amistoso, entre ellos hay un momento de tensión que despierta las dudas en el espectador, al igual que Machado de Assis hace continuamente con el lector:

[Bento] – A Ana, além de linda, é inteligente e tem uma boca que é uma coisa de louco!

[Manuel] – Eu sei!

[Bento] – Como assim?

[Miguel] – Pô, eu imagino, né?

[Bento] – Estou brincando. Você é meu melhor amigo. Ainda bem que te reencontrei.

Poco a poco, a medida que la relación avanza, Bento sigue mostrándose muy impulsivo al tiempo que Ana se mantiene equilibrada, aunque disfruta del romance. Ana conseguirá el trabajo en el videoclip de Manuel y poco después Bento le pide que se case con él:

[Bento] – Posso te pedir uma coisa? Casa comigo. (*Le da un anillo. Están en la cama.*)

[Ana] – Não sabia que você era tão impulsivo, Bento.

[Bento] – Nem eu. Tal vez não seja impulsivo. Eu sei que é lugar comum, Ana, mas se você casar comigo eu te faço a mulher mais feliz do mundo.

[Ana] – Depois desse prazer todo que você me deu, eu faço o que você quiser. Ai, meu Deus, que estou me apaixonando.

En el libro, Bentinho le pide que jure que se ha de casar con él y Capitu no duda ni un momento en jurar dos o tres veces que sí, con la única diferencia de que Capitu ya estaba completamente apasionada por él y Ana todavía está en proceso.

Rápidamente Bento cuenta que se casan y que se irán a vivir a São Paulo. Bento advierte al espectador que el futuro estaba llegando demasiado rápido y que el amor también causa miedo. A continuación se suceden escenas de encuentros apasionados.

Uno de los momentos clave de la película y que desatará las terribles sospechas de Bento sobre la relación entre Ana y su amigo Miguel es cuando se encuentran en la playa con Miguel. Éste le pregunta si se han casado a escondidas... Bento le responde que no, que como ella no tiene hermanos y es huérfana pues no hicieron una gran ceremonia. Ana vuelve del agua y se tumba entre los dos. Parece un acto provocativo, pero parecería natural si ella no fuera tan bonita. Como Bento no quiere ir a bañarse, van Miguel y Ana y Bento les mira, rumiando los celos. Los dos se ahogan en el mar, por un momento. Guiño a la novela en la que Escobar-Miguel, muere ahogado por un mar (que bien podrían ser los ojos de Capitu-Ana).

Ya en casa, en una cena romántica, Ana le dice a Bento que no debe de acostumbrarla a cenar con champán porque sino le va a convertirse en una esposa muy cara. Él responde que pagaría cualquier precio. Ella responde que está de suerte porque a ella le gusta trabajar, y que no tiene vocación de “madame”. Sin duda, se está refiriendo a aquellas mujeres “afrancesadas”, señoras burguesas ociosas que vivían sin hacer nada, encerradas en sus casas, que viven del dinero de sus maridos, como muchos de los personajes femeninos de Machado de Assis. Ana le dice a Bento que quiere volver a trabajar. Bento le sugiere que hable con Miguel y ella le responde que ya lo ha hecho, que le fue a buscar un día para hablar y que Miguel le dijo que la llamaría para trabajar. Bento tiene el primer ataque de furia celosa. Su voz en *off* le comunica al espectador que era consciente que estaba llegando la fijación predestinada de los celos y que no sabía si algún día éstos llegarían a irse.

Un día que llega Bento a casa, Ana le sorprende diciéndole que está embarazada. Él se alegra pero el día del nacimiento de Joaquim (nombre muy revelador si tenemos en cuenta que el nombre de pila de Machado de Assis era Joaquim Maria) reconoce sentir la felicidad, por un lado, pero por otro los terribles celos de saber a Ana desnuda delante de aquellos hombres, sin él poder hacer nada. Los celos empiezan a ser enfermizos. De nuevo hay una toma de conciencia de Bento de la semejanza entre la realidad, la vida que está viviendo, y la ficción de la novela. Cuando el enfermero llega junto a Bento y a Miguel, éste felicita a Miguel por error, diciéndole que lo que ha nacido es un niño. Manuel se muestra muy

nervioso, exaltado. Bento le mira con cara de sospecha. Manuel corrige al enfermero y le confirma que el padre es Bento, no él. De cualquier manera, el espectador ya se ha comido la semilla de la duda.

Después del nacimiento del niño, la pasión desaparece en la pareja. En una reunión casera con Miguel y Dani, Bento comenta que Joaquim tiene la cara de su mamá pero Dani dirá que no, que se parece al padre. Ana invita a Miguel a ser el padrino, al ver que está muy encariñado con el bebé. Bento monta en cólera y la acusa de que se pone eufórica de más cuando Miguel está cerca. Ella no pierde el control de sí misma. Y se retira, no sin antes comentarle a Bento que va a ir a retirarle la invitación a Miguel. Hay en Ana una actitud sumisa, a pesar de que en ningún momento de la película renunciará a su autonomía. Pero como ella todavía ama a Bento, adopta una actitud conciliadora. Ana no quiere dañarle, tampoco quiere discutir.

Una noche en un bar hablan por un lado Bento y Miguel y por otro Dani y Ana:

[Dani] – Está me dizendo que o Bento é do tipo que quer mulher em casa?

[Ana] – Não, claro que não, imagina. Quer dizer, eu não sei bem o que é. Acho que nem ele sabe. O Bento é um cara esclarecido, ele sabe que hoje em dia as coisas já não são assim.

[Dani] – É lógico!

[Ana] – Sei lá, tal vez seja ciúme. Mas ainda bem que o Miguel tenha uma campanha para mim fazer. (*Mira a Bento y a Miguel hablar*). São muito diferentes, não?

[Dani] – São. Um é destilado e o outro é fermentado.

Dani le reconocerá que le gustaba Bento. Al otro lado de la barra, Bento le pide a Miguel que quite a Ana de la campaña porque no quiere que deje al niño solo con la niñera.

[Bento] – Eu sei que isso pode parecer uma coisa do século passado...

[Miguel] – Século passado, não Bento. Século retrasado, século XIX.

Miguel no aceptará porque no quiere meterse en problemas de parejas. Es interesante observar esta referencia directa a que el comportamiento de Bento se remonta al de la época del personaje literario. El sino se impone trágicamente en su vida. Al regresar a casa, Ana se intenta acercar a él pero Bento la rechaza. Ella, sin ofenderse se levanta, con la excusa de ir a ver a Joaquim, pero de camino se queda charlando con Manuel que está durmiendo en el sofá. Conversan sobre la vida y él la anima a volver a bailar. Ella le confiesa que lo necesita para tener un espacio que sea sólo suyo y le pregunta que por qué le cuenta esas cosas (tan íntimas) y Miguel le contesta que no se preocupe que será un secreto entre ambos. Lo que no saben es

que Bento estaba espiándoles desde la puerta del dormitorio y considera ese secreto una traición de su mejor amigo y de su mujer. Traición doble.

Una tarde, Ana va a buscar a Bento al trabajo con su jeep. Quiere darle una sorpresa. Él le dice que no quiere que vaya con su coche y con el niño porque es peligroso. Ella entiende, y acepta. Renuncia a su jeep, lo único que le pide es que no lo venda. De nuevo tenemos a una Ana sumisa que cede parte del poco espacio propio que le queda, por amor. Ella le invita a cenar. En el coche le besa apasionadamente y mientras tanto la voz en *off* de Bento nos revela su obsesión:

Ana fazia de mim o que bem entendia. Eu, que já tinha experimentado a obsessão, a cegueira, agora era possuído por uma sensação tão de desmando, de abuso, de excesso, de sentimentos, de vontades. Eu tinha ciúmes do que ela fazia comigo... imaginando que ela pudesse ser assim com outro... se houvesse outro. E o pior: tudo ardia dentro de mim. Sem brecha por onde sair.

La conciencia de Bento, esa voz en *off*, nos presenta a una Ana manipuladora. Es importante resaltar cómo la voz en *off* le comunica al espectador todo lo que Bento es incapaz de comunicarle a Ana debido a su introversión y a sus dudas. Ya en el restaurante Ana le dice que tienen otro motivo para celebrar. Le cuenta, que mientras ha ido al baño la ha llamado Miguel al móvil y la ha invitado a participar de su nueva película. La ambición de Ana se está cumpliendo (al igual que Capitu consiguió también su ambición: casarse con Bento y subir pasar a pertenecer a un nivel superior en la sociedad).

[Bento] – É verdade isso que você está me contando?

[Ana] – Porque é que eu ia mentir?

[Bento] – Não acredito que você acabou de receber um telefonema no banheiro.

[Ana] – Não, pára aí. Você está falando de quê?

[Bento] – Ana, eu não sou idiota.

[Ana] – Que é isso, amor?

[Bento] – Você foi me buscar no trabalho, foi toda carinhosa no carro, me trouxe para comemorar e quer que eu acredite que o Miguel te ligou agora?

[Ana] (*Con cara de sorpresa y de preocupación*) – Claro. Miguel acabou de me ligar no celular. Porque é que eu ia mentir? (*Le reta con la mirada*)

[Bento] – Você preparou tudo isso e me trouxe até aqui só para me contar.

[Ana] - O que é isso Bento? (*Fondo musical triste*). O que é isso? Você está achando que eu fui até a fábrica e te beijei no carro para preparar o terreno? Não estou acreditando, Bento. Quem você pensa que eu sou? Alguém que precisa fazer serviços para ganhar depois?

[Bento] – Calma, eu não estou falando disso.

[Ana] – Calma não. Já não basta ser incapaz de ficar feliz quando uma coisa boa me acontece? Porque é que você está fazendo isso comigo?

[Bento] – Eu não estou fazendo nada. Só gostaria que você tivesse mais tempo para ficar com o Joaquim, só isso.

[Ana] – O Joaquim não tem nada a ver com isso. Deixa ele de fora. Eu vou te dizer uma coisa. Se você está pensando que casou com uma dondoca que vai viver às custas do marido, você

está muito enganado. Se for assim, você casou com a mulher errada, viu? Estou te esperando no carro.

La voz en *off* de Bento nos confiesa que siente que estaba perdiendo a Ana y que el amor por ella era tan grande que su hijo Joaquim no tenía cómo entrar en su corazón. En esta conversación podemos percibir que Ana está un poco desorientada al respecto de los celos de Bento. Ella quiere creer (o disimula) que él está rabioso por su éxito profesional, que sólo piensa en ella como una ama de casa y una madre entregada a su hijo, y que Bento no contempla la posibilidad que ella se realice con su profesión. También le duele que la considere una prostituta, como si se relacionase con Manuel sólo para conseguir un empleo. Por otro lado, los celos de Bento son celos pasionales, no profesionales, él cree que ella quiere trabajar para poder encontrarse con Miguel, y sospecha lo mismo de Miguel. Pero es interesante como Ana defiende su dominio, su espacio de libertad que es el trabajo. Esa misma situación sería impensable en las novelas de Machado de Assis en las que las mujeres debían de salir de casa acompañadas. Ana detesta la idea de ser una mujer mantenida.

El siguiente malentendido ocurre en casa. Bento deja al hijo en casa de la abuela los días que la madre pasa fuera, trabajando. Cuando ella regresa, quiere ir a recoger a su hijo y Bento no le deja porque es muy tarde. Le recrimina que debería preocuparse más de él.

[Bento] – Você queria tanto saber de seu filho... porque é que você viajou para se encontrar com o Miguel?

[Ana] – (*Enfadada*) Nunca mais repita isso, Bento. Você está louco? Você está vendo que você está usando o nosso filho por ciúme infantil e sem sentido? Você não está vendo? Miguel é nosso amigo, Bento. Ele é teu amigo. O que é que está acontecendo, amor? Qual é o problema? Eu estava trabalhando.

[Bento] – Com você não tem mais problema.

[Ana] – Não estou fazendo nada de mais, Bento. Todo mundo trabalha, pô! [...] Porque é que você está fazendo isso, eh? Você está vendo que está estragando tudo! Quero meu filho!

Después de esta dura escena en la que salen a la luz los verdaderos motivos de los celos de Bento, Capitu sigue creyendo que el problema es el trabajo. El siguiente conflicto es ya el último. Implica la ruptura definitiva. Ella le dice que va a grabar el último capítulo de la película, que pasará unos días en Rio y que se lleva al niño con la niñera. Bento se lo prohíbe. Ana le avisa de que está estropeando sus vidas, que ella le ama pero que no entiende su comportamiento, que parece que él le acusa de algo que ella no sabe que es. Bento permanece callado. Ella se va a Rio. Bento va a visitarla y cuando llega a la grabación ve cómo Miguel y Ana se abrazan, felices por haber terminado la última grabación de la película. Bento tiene un ataque de celos. Sin saludar a Manuel, le pide a Ana que vuelva con él a São Paulo sin

terminar la escena. Ella le dice que no. Cuando Ana regresa a casa discuten. Ana le dice que cree que está enfermo y él le responde que su enfermedad es ella. Bento le pide que no se acerque más a él.

[Bento] – Falo! Falo o que eu quiser! Você me enganou, Ana. Esse tempo todo você me enganou! Eu fiz tudo. Tentei te dar a melhor vida do mundo, te cobri de presentes, fiz tudo para você e para quê? Para descobrir que você é uma disimulada! Que prefere largar tudo para se bandear para outra cidade! Você nunca respeitou meus sentimentos. Vive de segredos com o Miguel.

Discuten, él le habla groseramente y le dice que no le hable así que es su mujer y él le responde que sí, su mujer y la de su amigo. Ella va a abofetearlo pero él la para y le grita que nunca más se acerque a él, que han terminado.

[Ana] – Se é assim que você quer, tudo bem, Bento. Eu não vou mais chorar nem me humilhar por você. Porque eu ainda tenho amor próprio, coisa que em você acabou. Mas eu quero que você fique sabendo de uma coisa: o amor que eu sentia por você, você está conseguindo destruir! Eu fui muito apaixonada por você. Muito. Se você tivesse me pedido ir a qualquer lugar do mundo, eu tinha ido. Eu larguei a minha casa, os meus amigos, minha cidade, meu trabalho, tudo por você... pelo nosso amor, que você agora está jogando pelo ralo! Mimado! Você não passa de um garoto mimado! Eu sempre trabalhei e me orgulho disso. É uma pena que para você a mulher que ganha a própria vida seja puta!

[Bento] – Nem todas! (*Cínico*)

[Ana] – Sórdido... O que você está fazendo é sórdido. Mas eu não vou mais discutir. Amanhã vou embora com nosso filho.

[Bento] – Eu não tenho tanta certeza de que ele é meu filho.

[Ana] – Você está louco! (*Sacudiéndole*)

[Bento] – Eu vou fazer um exame de DNA.

La escena termina con la amenaza de que si Bento vuelve a hablar de ese tema, nunca volverá a verles, ni a ella ni a su hijo. La dignidad que muestra Ana en esta escena es la misma que muestra en la novela en el episodio del “juicio final”, cuando Bento acusa a Capitu de no ser el padre de Ezequiel-Joaquim. El castigo para Capitu-Ana es la separación. En la película, quien pone las condiciones es Ana, la mujer, porque en el siglo XXI la mujer ya sabe sus derechos y ya existen leyes que defienden a las mujeres y la custodia de sus hijos. Machado de Assis no pudo echar mano de esos recursos, sino sus novelas tal vez serían hoy muy distintas. De todos modos, lo interesante es el paralelismo de la escena-episodio, que en ambos casos desencadena un trágico final, un destierro involuntario, en la novela, y un accidente involuntario, en la película.

Bento le corta un pedazo de pelo a su hijo (para hacerle la prueba del DNA). Ana lo ve y decide marcharse al día siguiente. Mientras ella se va, Bento pasea pensativo por una plaza.

Se sienta en un banco y ve a una niña igual que a Ana, de pequeña, comiéndose un polo. La niña se sienta a su lado. Él sonríe. Recuerda la mirada de Ana y le invade una ternura inmensa. Sale corriendo a buscarla a casa, parece que pretende una reconciliación. Ana le ha dejado una nota encima de los resultados de las pruebas de DNA en la que le dice que no la volverá a ver.

[Nota de Ana] – Estou indo embora para o Rio com o Joaquim. [...] Eu fui apaixonada por você como jamais imaginei ser capaz, e nunca duvidei de seu amor. Mas, hoje, não sei se essa paixão é por mim. Acho que você é apaixonado pelo amor que acredita sentir e eu não tenho nada a ver com isso. É uma pena mas aconteceu assim. Eu tive todos os sonhos com você e hoje isso virou tristeza. Adeus Bento.

En ese preciso instante suena el teléfono y le anuncian el accidente de tráfico.

La película se cierra de un modo circular. Volvemos a las imágenes del principio y sabemos que quien está muerta dentro del coche es Ana, aunque podemos ver que el niño Joaquim está vivo.

La voz en *off* de Bento nos narra el desenlace: “Eu preferi não ler o exame. E ficar sem Joaquim seria perder Ana mais uma vez. Joaquim é o filho que Ana me deu. Ele junta a ponta a outra de minha vida, assim como no livro. Eu não pode sustentar imenso amor que ainda sinto por ela, e que agora é todo de meu filho”. En la escena final vemos a Bento jugando con el niño encima de la cama, felices. Bento substituirá un amor por otro. Desaparecida Ana ya le queda espacio en el corazón para amar plenamente a su hijo. El Bento de la película es más afortunado que el de la novela porque pierde a la mujer pero recupera al hijo, perdonando, de alguna manera, la posible culpabilidad de Ana-Capitu.

Sin lugar a dudas el espectador se encuentra frente a una versión modernizada de la novela *Dom Casmurro*. Bento, en lugar de ser abogado trabaja en una fábrica como ingeniero, Ana no será una ama de casa (como Capitu) sino que será una mujer trabajadora, autónoma, orgullosa de ser independiente y de tener una profesión que la apasiona. Ana es bailarina y actriz, dos profesiones muy liberales, que se adaptan poco a un hombre celoso. A Ana no le gustaría ser “madame”, una mujer encerrada en casa, pero tampoco quiere perderse las virtudes de la feminidad: Ana será madre, y será una buena madre, cuidará de su hijo pero cuando esté ya crecido querrá volver a trabajar. A pesar de ser una mujer bonita, con éxito, Ana no puede dejar de reproducir los esquemas sociales vigentes (en el s. XIX y en el XXI): ella se casa por amor pero deja toda su vida atrás para seguir el camino de su marido. Deja atrás su casa, sus amigos, su ciudad, su trabajo. El comportamiento de Ana es templado (o disimulado, dependiendo desde el prisma del cual se mire), equilibrado, y a veces un poco

submisos. En esencia, vemos en Ana a Capitu, pero cien años después. Ana luchará por lo que quiere, sin que podamos decir que sus deseos son ambiciosos: casarse, trabajar, tener hijos. Y su relación con Manuel es una relación de amistad, como muchas. Si tenemos en cuenta que es huérfana, se entiende todavía más su cariño por las amistades. Para entender mejor a esta Capitu del s. XXI debemos escuchar la opinión de la actriz que la interpreta:

Maria Fernanda Cândido (Ana): A minha personagem é a Ana. A Ana se apaixona pelo Bento. Ana é uma moça muito trabalhadora, muito aplicada. Ela é bailarina e atriz, muito apaixonada pela profissão, mas ela se apaixona pelo Bento, e esse Bento é uma pessoa que supre muitas carências dela, na verdade. A pesar de ser muito durona por fora, por dentro ela tem fragilidade. Ela é uma pessoa muito sozinha, não tem família. Eu acho que esse amor acaba misturando tudo: essa carência, essa pessoa que chega na vida dela e toma todos os espaços. De certa forma, ela também precisa disso. É um pouco misturado esse amor. Amor, paixão, carência, dependência, fragilidade. Um pouco de tudo.

Por lo tanto todos los personajes tienen coche, viajan en avión, viven en casa bien acomodadas, pertenecen a una clase social media o alta, salen a charlar en los bares, en fin, llevan una vida normal en una gran ciudad brasileña en pleno siglo XXI. El único que no consigue adaptar su actitud a la nueva era es Bento, que tal vez cargado con el peso de su doble vida (la real y la imaginaria de la novela) se siente predestinado a repetir todas las circunstancias que se daban en la novela decimonónica. Bento mantiene viejas posturas, quiere a su mujer en casa, encerrada, cuidando de su hijo, sin trabajar, sin mirar a nadie. No consigue aceptar que ella lleva una vida autónoma. Los celos iniciales se convierten en celos enfermizos, en odio, en opresión, en desprecio. Y termina él sólo con el amor de la pareja. Sin duda el peso de su nombre y de la historia que lleva condiciona su existencia. El actor que interpreta a su amigo Miguel dice:

Bruno Garcia (Miguel): É como se, em certa forma, ele tivesse trazido, com o nome, todo o estigma daquela história e de alguma forma ele a reviveu mesmo que tenha sido uma coincidência.

Es muy importante resaltar que la película se mantiene muy fiel al texto en cuanto a las ideas, al argumento y en cuanto a la ambigüedad, aunque para ello no haya tenido que repetir las frases literalmente del libro sino que se haya hecho una adaptación moderna, para un público concreto que no ve las películas de época porque éstas son un poco “chatas”, como se dice en un momento de la película. Puede parecer que en la película la inocencia de Capitu es más palpable, puede ser, pero no deja de haber elementos que coloquen los indicios de una posible traición, nunca explícita. Escenas como la de la playa, cuando Capitu y Miguel juegan

en el agua y se ahogan, escenas en las que se cuentan secretos, la escena del abrazo del fin del rodaje... Pero en la novela, en la que parece que Machado de Assis está intentado justificar sus actos, especialmente el del exilio de Capitu, a través de la escritura del libro en la que premeditadamente intenta sacar a la luz los defectos y artimañas de Capitu... también hay otra lectura en la que en ningún momento se puede acusar a Capitu de adúltera. Por lo tanto, esta película no propone la alternativa de que Capitu es inocente sino que mantiene la ambigüedad. Tal vez hace hincapié en la posibilidad de la inocencia para contrastar un poquito más con la novela y poner al espectador, que ya conoce en la novela, en la duda, en el caso de que no se hubiera planteado la posibilidad de que Capitu fuera inocente.

Considero muy interesantes las declaraciones del productor porque exponen perfectamente el objetivo y la función de esta película:

Diler Trindade (Produtor):

[Diretor] – Você gosta de Machado de Assis?

[Produtor] – Eu adoro.

[Diretor] – E de *Dom Casmurro*?

[Produtor] (Eu abri a pasta e disse) – Está aqui o livro! (...)

E começou aquela idéia: Não é filme de época? É atual. Filme de época é chato. O público não gosta. Queremos um filme para o público de 18 a 25 anos, universitários. A idéia era resgatar a história maravilhosa de *Dom Casmurro* e atrair, até prestar um serviço cultural para o jovem brasileiro que vai ver o filme *Dom* e certamente irá ler o livro novamente. Quando ler o livro pela segunda vez, vai se apaixonar por Machado de Assis. A qualidade é uma coisa boa para quem se destina. Enquanto todos têm esa cultura do desprezo pelo popular, nós temos um grande apreço pelo popular. Nós ficamos procurando justamente aquilo que é popular. No caso *Dom*, é também popular. E é um filme feito com um orçamento muito baixo.

La película, realizada con un bajo presupuesto, sencilla, sin grandes pretensiones reproduce más que bien la intención final que se encuentra latente en la novela. Infelizmente es fácil recriminar a cualquier obra que intente adaptar o reinterpretar las obras de Machado, la falta de complicidad y de inteligencia que siempre mostraba el autor, pero la originalidad de la relectura reside, precisamente, en aportar una nueva visión e interpretación al texto “madre”.

6. CONCLUSIONES

Es evidente que los tres personajes femeninos de Machado de Assis, Virgília, Sofia y Capitu, son tres mujeres que pertenecen a la sociedad patriarcal brasileña del s. XIX. Virgília “vivirá” el Primer Reinado, y Sofia y Capitu el Segundo, aunque a efectos morales, la represión de la sociedad patriarcal sobre la mujer fuera prácticamente la misma. Las tres representan una burguesía media (más tirando a alta en el caso de Virgília) y demuestran encajar perfectamente en el medio social en el que se encuentran. No veremos en ellas una actitud luchadora contra la jerarquía social, aunque tal vez una cierta rebeldía. Lo que harán es acomodar sus intereses a la hipocresía de la sociedad burguesa, de manera que, implícitamente, critican la doble moral de la época. Virgília, Sofia y Capitu son la voz de Machado de Assis en cuanto a que proyectan la visión progresista que él tenía de las mujeres, pero la sociedad patriarcal que él tanto pone en evidencia y que critica, también marca su visión masculina. Por eso todas sus novelas tienen, desde un punto de vista formal, narradores masculinos en primera persona u ópticas masculinas cuando el texto es presentado en tercera persona.

Las tres *madames* están completamente desentendidas de la trama política, económica y social de su tiempo. Sólo les preocupa lo que ocurre en su hogar y en su reducido círculo social. Su máxima aspiración será el casamiento a través del cual alcanzarán la tan deseada proyección social. Un buen matrimonio y alcanzar lo más alto de la escala social será su máxima ambición. Viven en función de sus maridos. Ninguna de las tres mujeres machadianas está preocupada con las cuestiones existenciales. El materialismo, el dinero y la ostentación son su único credo. Dios existe sólo como un refugio para los momentos difíciles y es que la religión tiene siempre una función psicológica y pragmática, nunca espiritual. Su educación es escasa: conocen el alfabeto, saben leer, hablan algo de francés y de inglés, saben tocar el piano, cantar y coser. Lo suficiente para saber estar en sociedad. La lectura alivia el tedioso ocio que gobierna sus vidas y da rienda suelta a imaginaciones turbulentas como la de Sofia. Por eso adorarán la libertad que el matrimonio les brinda de poder asistir a espectáculos (ópera, teatro) y paseos por la ciudad, escenarios públicos donde lucir su belleza escultural (las tres son hermosas, aunque su hermosura tiene siempre fines específicos, no es sólo una belleza estética), sus ostentosos vestidos y sus joyas caras. Hay en las tres mujeres un punto de exhibicionismo egocéntrico que las obliga a caer en una dualidad contradictoria y conflictiva: ser, por un lado castas y puras, y por el otro mujeres seductoras y atraídas. De nuevo la doble moral.

Ni Virgília, ni Sofia ni Capitu representan al ángel del hogar, aquella mujer ideal con la que todo hombre debía casarse. En realidad representan la transgresión del código que con tanta dedicación Roquette intentó fijar. Y aunque estas mujeres no viven permanentemente recluidas en sus hogares, cada una a su manera, en su dominio, demuestra ser independiente y segura, aunque nunca llegan a ser autónomas e independientes. La maternidad no está hecha para ellas. Virgília detesta la idea de ser madre por segunda vez porque tendría que desaparecer de la esfera social durante un tiempo. Sofia no tiene hijos porque es incapaz de amar, y eso la vuelve estéril a todos los efectos. Capitu tendrá un solo hijo que será la semilla de la discordia. Machado de Assis no reproduce en ellas el esquema tradicional de la madre porque quiere resaltar otros aspectos más ocultos incompatibles con la maternidad. Las tres tienen un poco de la sangre de la Eva bíblica (aunque en Capitu la ambigüedad nos haga percibir también a una mártir). También hay en ellas cierto grado de sumisión justificable. Virgília obedece a su marido en todo porque no es capaz de perder la vida social que su matrimonio le ofrece y aunque no ame a su marido, le tiene en cierta estima. A su vez, Lobo Neves, que también sabe del adulterio, prefiere ignorarlo a tener que enfrentarse con Brás Cubas. Por lo tanto, Virgília sale impune de su adulterio. Sofia sí vive sometida a los designios de su marido, pero Cristiano Palha necesita de ella para alcanzar sus objetivos, de manera que llevan a cabo un proyecto común. El castigo de Sofia es su eterna infelicidad. En Capitu conoceremos a dos mujeres diferentes en una: de joven, decidida, atrevida, inteligente y una vez casada, la veremos más submisiva, controlada y disimulada. Parece perder toda su fuerza al casarse, y sin duda pierde toda su libertad. Bento, sea ella adúltera o no, no le perdona siquiera la duda y la castiga con un destierro en vida que implica la muerte social para Capitu. Se puede concluir que por un lado el matrimonio les proporcionaba a estas mujeres la libertad de sentirse personas adultas, miembros de una sociedad, pero por otro lado veían recortadas sus libertades con las censuras y celos de sus maridos.

El adulterio es presentado por Machado como un acontecimiento que rompe con la linealidad de una vida sosegada. Es un tema que pone en tela de juicio la moral sexual vigente. Virgília es quien más desafía dicha moral porque además de transgredir los límites sociales impuestos, poniendo en riesgo su vida, Machado no castiga su comportamiento sino que la hace salir impune de la experiencia, desafiando la concepción de que el adulterio masculino era bien visto y el adulterio femenino debía ser duramente castigado. Para ello, Machado de Assis crea tres triángulos amorosos simétricos: Brás Cubas – Virgília - Lobo Neves, Rubião – Sofia - Palha, Escobar – Capitu - Bento y resuelve los problemas geométricos con soluciones diferentes: Virgília será felizmente infiel hasta el hastío sin nunca

renunciar al marido; Sofia, será fiel a su marido en sus acciones pero no en sus pensamientos; y Capitu queda relegada al mundo del enigma irresoluble por falta de pruebas, aunque Machado la viste con el traje de culpable de adulterio. Los triángulos amorosos son síntoma de una descomposición moral por parte de hombres y mujeres, pero también representan una crítica mordaz a la institución del matrimonio, especialmente de los matrimonios de conveniencia, los habituales de la época. Virgília será compañera de su marido y amará un poco a Brás Cubas, hasta que se cansa del juego prohibido. Su carácter infantil y caprichoso rige todos sus movimientos. Sofia no consigue amar a nadie más que a sí misma, por eso vive profundamente insatisfecha, los celos la corroen y es demasiado engreída. Capitu ama a Bento, con cierto interés pero también con sinceridad, aunque la ambigüedad del texto no permita afirmarlo a ciencia cierta.

Estos tres personajes femeninos tienen muchos defectos pero la conjunción de vicios y virtudes hace de ellas personajes reales y verosímiles, tanto o más que los personajes masculinos que, como Quincas Borba, Rubião o Bentinho, tienen algo de locos o enfermizos. Esa verosimilitud es la que hace de ellas personajes universales debido a sus comportamientos contradictorios (provocadoras, disimuladas, manipuladoras, cariñosas), a sus acciones (mienten, traicionan, aman, odian, pecan) y a sus ideas; y esa verosimilitud es la que, al mismo tiempo, también las ha hecho vivir en el imaginario colectivo de todos los lectores de Machado de Assis y por eso se encuentran hoy en día renaciendo en nuevos textos, en nuevas voces, en nuevos tiempos.

Hay en la Virgília de *Um galho ilustre dos Cubas* una mujer más libre y decidida que en la novela, una mujer que desafía a su marido, que juguetea con los sentimientos de ambos (marido y amante), que sabe inglés, que dice palabrotas... y vive en el mismo escenario creado por Machado para la Virgília original. Muy por el contrario, la Virgília de *Braz, Quincas & Cia.* tiene poco que ver con la Virgília de la novela, si no es por su poder seductor. Y la Virgília de la película *Memórias Póstumas* pierde un poco de su caracterización de diablete para representar a una mujer rica que da rienda suelta a sus antojos. En estas relecturas y reescrituras de Virgília no hay una Virgília postmoderna y revolucionaria, vemos a una Virgília decimonónica un tanto liberada.

Muy por el contrario, en la película *Quincas Borba* podemos ver a una Sofia postmoderna, decidida, que tiene claros sus límites, que no necesita disimular porque le está permitido hablar directamente a los hombres, sin rodeos, aunque está presente en esencia la misma Sofia insatisfecha y sumisa a los designios del marido que Machado de Assis creó, un siglo atrás.

Capitu es la más camaleónica y hechicera de las tres figuras femeninas reescritas, sin duda porque su personaje original también es el más complejo de los tres. La Capitu de la obra de teatro *Madame* es una adúltera confesa que no consigue más que arrastrar sus recuerdos y sufrir sus remordimientos, a pesar de vivir una vida de lujo en París y de tener una amiga con la que compartir sus frustraciones. Eso sí, la Capitu de *Madame* tiene voz propia. En *Amor de Capitu*, vemos de nuevo a una Capitu doblemente silenciada, que siquiera consigue salir del texto original para ser traspasada a un texto en tercera persona desde donde tampoco puede defenderse de las acusaciones de infidelidad. En *Capitu-Memórias Póstumas* escuchamos por primera vez la voz de una Capitu inocente, que vuelve de la muerte para contar su vida y relatar su punto de vista, para así poder revelarse contra el sufrimiento de muchas mujeres inocentes que son acusadas injustamente. Es prácticamente una Capitu feminista, que cien años más tarde hace de su voz una bandera y sin rencor va desmintiendo las palabras de Bento en *Dom Casmurro*. Es una Capitu inteligente y equilibrada, nada rencorosa, que hablará libremente de amor, de sexo y de sus frustraciones. Es una mujer consciente de que en la época que le tocó vivir estaba obligada a someterse a las leyes sociales siendo muy difícil casarse por amor. Capitu amó a Bento y quería a Escobar como a un amigo. Se siente una Desdêmona, injustamente asesinada. Para equilibrar la balanza, veremos a una Capitu que en pleno siglo XXI sigue conservando el engima que la caracteriza, porque la ambigüedad de la película *DOM*, no quiere darnos un veredicto sobre el adulterio, sino que quiere mostrarnos a una mujer equilibrada, decidida, sincera, submisiva en el matrimonio, autónoma en su profesión, su único espacio de libertad. La Capitu de la película vive en una gran ciudad en el s. XXI, es una mujer que tiene amor propio, que es consciente de sus derechos y de sus obligaciones en una sociedad en la que se contemplan leyes a favor de la mujer y que a pesar de entereza no deja de ser una mujer dura por fuera y frágil por dentro. Amará a Bento pero sufrirá por él y morirá mientras huye del dominio de su obsesión.

Hay en este abanico de relecturas y reescrituras casi siempre un punto en común, un cordón umbilical que une a las hijas a sus madres, de manera que estas figuras femeninas de ficción nunca pierden el halo mágico del que Machado de Assis las recubrió, gracias al cual siguen todavía hechizando.

7. BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE MACHADO DE ASSIS

MACHADO DE ASSIS, *Obra Completa* (3 vol.), Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 2004.

—, *Melhores crônicas / Machado de Assis*, Edla van Steen (dir.), Salete Almeida Cara (seleção), Global, São Paulo, 2003.

—, *Balas de Estalo de Machado de Assis*, Heloisa Helena Paiva de Luca (org.), Annablume, São Paulo, 1998.

—, *Correspondência / Machado de Assis*, Globo, São Paulo, 1997.

MACHADO, Ubiratan (org.), *Machado de Assis, roteiro de consagração*, EdUERJ, Rio de Janeiro, 2003.

REESCRITURAS DE LAS OBRAS DE MACHADO DE ASSIS

BORGES, Antonio Fernando, *Braz, Quincas & Cia*, Companhia das Letras, São Paulo, 2002.

DA COSTA GOMES, Maria Velho, *Madame*, Edições Cotovia, Lisboa, 2000.

PROENÇA FILHO, Domicio, *Capitu - Memórias Póstumas*, Editora Artium, Rio de Janeiro, 1998.

SABINO, Fernando, *Amor de Capitu (Leitura fiel do romance de Machado de Assis sem o narrador Dom Casmurro. Recriação literária.)*, 4ª edição, Editora Ática, Rio de Janeiro, 1998.

SILVA, Hélcio Pereira da, *Um galho ilustre dos Cubas. Premio da Academia Brasileira de Letras. Peça em 3 atos. Uma interpretação do romance “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, de Machado de Assis*; Serviço Nacional de Teatro, Rio de Janeiro, 1973.

DVD

Memórias Póstumas (2001), André Klotzel (director). Brasil.

Quincas Borba (1987), Roberto Santos (director). Brasil.

DOM (2003), Moacyr Goés (director). Brasil.

TEXTOS DE CONSULTA

BARBIERI, IVO (Org.), *Ler e escrever Quincas Borba*, EdUERJ, Rio de Janeiro, 2003.

BOSI, Alfredo, *Machado de Assis: O enigma do olhar*, Editora Ática, São Paulo, 2003.

—, *História concisa da literatura brasileira*, Editora Cultrix, São Paulo, 1974.

BUZZATI, Gabriella y Anna SALVA, *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*, Cátedra, Madrid, 2001.

CALDWELL, Helen, *O Otelô brasileiro de Machado de Assis. Estudo de Dom Casmurro*, (Trad. Fábio Fonseca Melo), Ateliê Editorial, São Paulo, 2002.

CASTRO ALVES, Dário, “Helena” (Palestra do Embaixador Dário Castro Alves) en CONGÍLIO, MARIAZINHA, *VII Colóquio Machado de Assis*, Agraf, São Paulo, 2002, pp. 21-29.

CAPISTRANO, Martins, “Ainda Capitu”, *Jornal de Letras*, Outubro-1971-29.

CIXOUS, Hélène, *La risa de la medusa*, Anthropos, Barcelona, 1995.

COINCEIÇÃO, Douglas Rodrigues da, “A festa dos símbolos: Capitu como belle dame sans merci” em *Fuga da promessa e nostalgia do divino: a antropologia de Dom Casmurro de Machado de Assis como tema no diálogo teologia e literatura*, Horizontal, Rio de Janeiro, 2004.

CORRÊA DUTRA, Lia, “Algumas mulheres de Machado de Assis” em *Revista do Brasil (Fundada em 1916)*, núm. 12, Junho de 1939, Centenário de Machado de Assis, Rio de Janeiro, 1939, pp. 74-85.

CHALHOUB, Sidney, *Machado de Assis, historiador*, Companhia das Letras, São Paulo, 2003.

DÍAZ DIACORETZ, Myriam y Iris ZAVALA (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencias*, Anthropos, Barcelona, 1993.

DUARTE, Leila Parreira, “A personagem Conceição, de Machado de Assis, santa ou sedutora?”, Minas Gerais, *Suplemento Literário (MGSL)*. Gerais, Brazil, 1989 Nov. 4; 23 (1133): 11

ECKER, Gisela (ed.), *Estética feminista*, Icaria, Barcelona, 1986.

EDWARDS, Jorge, *Machado de Assis. Vidas literarias*, Ediciones Omega, Barcelona.

ENDOENÇA MARTINS, José y Luciana Fidélis de Souza, Maria José Ribeiro, “Capitu: uma mulher múltipla e inacabada”, *Revista de divulgação cultural. Fundação Universidade Regional de Blumenau-SC*, Ano 25 N. 81 setembro/dezembro 2003.

FERREIRA, Delson Gonçalves, “Os olhos de Capitu”, *Minas Gerias Suplemento Literário (MGSL)*. Gerais, Brazil. 1981 June 20; 14 (768): 2

FERREIRA, Elaine Fernanda Cunha, *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*, Annablume: São Paulo, ABL: Rio de Janeiro, 2004.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de., *Freud e Machado de Assis: uma interseção entre psicanálise e literatura*, Mauad, Rio de Janeiro, 2001.

FREYRE, Gilberto, *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, Global, São Paulo, 2004.

—, *Modos de homem e modas de mulher* (4ª ed), Record, Rio de Janeiro, 2002.

GILBERT, Sandra y Sandra GUBAR, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Cátedra, Madrid, 1998.

GLEDSON, John, *Impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*, Companhia das Letras, 1991.

—, “Leituras femininas (e não leituras masculinas) em *Capítulo dos chapéus*”, *Revista do Livro da Fundação Biblioteca Nacional*. Num. 44, Ano 14, Janeiro 2002, pp. 42-55.

GONÇALVES PRATA, Edson, “*Dom Casmurro*” e o pessimismo de Machado de Assis, Caderno da Academia de Letras do Triângulo Mineiro, Gráfica Correio Católico, Uberaba, 1964.

HAHNER, June E., *Emancipação do sexo feminino. A luta pelos direitos da mulher no Brasil, 185-1940* (trad. Eliane Lisboa), Ed. Mulheres, Santa Cruz do Sol: EDUNISC, Florianópolis, 2003.

História da vida privada no Brasil (Vol. 3). República: da Belle Époque à Era do Rádio. Fernando A. Novais (coord. gral.), Nicolau Sevcenko (org. vol.), Companhia das letras, São Paulo, 1998.

JOBIM, José Luís (org.), *A biblioteca de Machado de Assis*, Academia Brasileira de Letras. Topbooks, Rio de Janeiro, 2001.

LISBOA, Maria Manuel Gabão, “Casa Cedo e Cedo morrer: amor e matrimônio no Dom Casmurro de Machado de Assis”, *Letras-and-Letras* (Porto). 1992 Mar 18; 5(67): 12-14

LOTERMANN, Clarice, “Amor de Capitu?” en el *Dossiê Ainda Machado: Presenta na ficção contemporânea* en la *Revista de Letras*, Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. -Núm 21 (1973)- n. 61. Semestral. Editora UFPR, Paraná, 2003, pp. 355-366.

LUIZ FRANCO, Jefferson, “Fernando Sabino: Traductor de Dom Casmurro” en el *Dossiê Ainda Machado: Presenta na ficção contemporânea* en la *Revista de Letras*, Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. -Núm 21 (1973)- n. 61. Semestral. Editora UFPR, Paraná, 2003, pp. 367-375.

MAGALHÃES JÚNIOR, R, *Vida e obra de Machado de Assis*, Volume 1 (Aprendizado). Volume 2 (Ascensão), Volume 3 (Maturidade), Volume 4 (Apogeu), Civilização Brasileira INL-MEC, Brasília, 1981.

MASSAUD, Moisés, *Machado de Assis: Ficção e utopia*, Editora Cultrix, São Paulo, 2001.

MATTOSO CAMARA JR, J., “Machado de Assis e as referências ao leitor” em *Ensaaios machadianos de língua e estilo*, Livraria Acadêmica, Rio de Janeiro, 1962, pp. 63-79.

MILLOR, “O outro lado de *Dom Casmurro*”, *Veja*, 2 jan 2005, p. 35.

MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid, 1988.

MORAES, Eunice, “Uma construção advocatícia *À sombra do texto em flor*” em *Dossiê Ainda Machado: Presenta na ficção contemporânea* em la *Revista de Letras*, Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. -Núm 21 (1973)- n. 61. Semestral. Editora UFPR, Paraná, 2003, pp. 337-353.

MUCCI XAVIER, Therezinha, *A personagem feminina no romance de Machado de Assis*, Presença, Rio de Janeiro, 1986.

DE A. NASCIMENTO, Naira; “Retratos e simulacros machadianos: uma leitura de *Enquanto isso em Dom Casmurro*” en el *Dossiê Ainda Machado: Presenta na ficção contemporânea* em la *Revista de Letras*, Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. -Núm 21 (1973)- n. 61. Semestral. Editora UFPR, Paraná, 2003, pp. 325-353.

OLIVEIRA, Maria Cristina Pascutti de, “A condição da mulher no século XIX e o adultério como saída, nos contos de Machado de Assis”, *Universitas (Ciências Humanas e da Saúde)*, v.7 nº 1, p. 25 a 30, 1997.

PEREIRA, Lúcia Miguel; “Relações de família na obra de Machado de Assis” em *Revista do Livro. Órgão do Instituto Nacional do livro*. Ano III, 11 Setembro 1958, Rio de Janeiro, pp. 19-21.

—, *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3ª edição. J. Olympio: Rio de Janeiro, INL: Brasília, 1973.

PETIT, Lucette, “Luisa e Capitu: Heroínas ou mártires?”, *Estudos Portugueses e Africanos (EPA)*. 1993 July-Dec; 22: 5-23

PINHEIRO PASSOS, Gilberto, *O Napoleão de Botafogo. Presença francesa em “Quincas Borba” de Machado de Assis*, Annablume, São Paulo, 2000.

—, *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em “Dom Casmurro”*, Nankin Editorial, São Paulo, 2003.

PINHO, José Wanderley de Araújo, *Salões e damas do Segundo Reinado*, GRD, São Paulo, 2004.

PIZA, Daniel, “Machado de Assis, geógrafo do seu tempo”, *O Estado de São Paulo (jornal) Cultura (caderno)*, 21/01/2001, pág. 10.

QUINTANEIRO, Tânia, *Retratos de mulher. O cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viajeros do século XIX*, Vozes, Petrópolis (RJ), 1995.

RIBEIRO DO VAL, Waldir, “Ó ruas antigas! Ó casas antigas!” em *Geografia de Machado de Assis*, Rio de Janeiro.

ROQUETTE, J. I., *Código do bom tom ou Regras da civilidade e de bem viver no século XIX*, Companhia das Letras, São Paulo, 1997.

SOLER, Isabel, “La lógica del instinto y el azar”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (CHA). 2000 Arp; 598: 67-72.

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

SUÁREZ, B., M^a B. MARTÍN y M^a J. FARIÑA (eds.), *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, Icaria, Barcelona, 2000.

SURTÍREZ, Jose L., “O casamento, a família e o amor: a esquematização triangular em Iaiá García”, *Espelho: Revista Machadiana* (Espelho). 1996; 2: 39-48

SCHWARZ, Roberto, *Ao vencedor as batatas: formas literárias e processo social nos inícios do romance brasileiro*, Duas Cidades, Editora 34, São Paulo, 2000.

TAVARES, Maria Helena Silva, “Ambiência e personagens de Machado de Assis. Narrativa: processos de organização”, *LITTERA* 1975; 13: 31-43

TRIGO, Luciano, *O viajante imóvel. Machado de Assis e o Rio de Janeiro de seu tempo*, Record, Rio de Janeiro, 2001.

VENANCIO FILHO, Paulo, “O amor como método de conhecimento” em *Primos entre si: temas de Proust e Machado de Assis*; Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2000, pp. 65-87.

VESSELS, Gary M., “I am at your disposal: the marginalization of female discourse in “Dom Casmurro””, *Latin American Literary Review* (21 july/Dec 1993 p.70-81)

V.V.A.A., *Feminismo y crítica literaria*, Centre Dona i Literatura-Icaria, Barcelona, 2000.
V.V.A.A., *Feminismos literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1999.

WEINHARDT, Marilene, “Retornos de Capitu” en el *Dossiê Ainda Machado: Presenta na ficção contemporânea* en la *Revista de Letras*, Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. -Núm 21 (1973)- n. 61. Semestral. Editora UFPR, Paraná, 2003, pp. 313-323.

WERNECK, Maria Helena Vicente, “Machado para moças” en *Encontro com Machado*. Governo do Estado do Rio de Janeiro. Secretaria de Estado de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990, pp. 67-77.

ZIBORDI, Marcos, “Machado redivivo ou ai se ele soubesse o que fizeram com Capitu” en el *Dossiê Ainda Machado: Presenta na ficção contemporânea* en la *Revista de Letras*, Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. -Núm 21 (1973)- n. 61. Semestral. Editora UFPR, Paraná, 2003, pp. 397-413.

