

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ELOIZE LEMOS DAVID LUIZ

**O UNIVERSO FEMININO E O ESPAÇO DOMÉSTICO EM *A MÃO E A LUVA*, DE  
MACHADO DE ASSIS, E *O DOENTE IMAGINÁRIO*, DE MOLIÈRE.**

UBERLÂNDIA - MG

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

L953u  
2015

Luiz, Eloize Lemos David, 1964-

O universo feminino e o espaço doméstico em *A mão e a luva*, de Machado de Assis, e *O doente imaginário*, de Molière / Eloize Lemos David Luiz. - 2015.

107 f.

Orientadora: Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses. 3. Assis, Machado de, 1839-1908. *A mão e a luva* - Crítica e interpretação - Teses. 4. Molière, 1622-1673. *O doente imaginário* - Crítica e interpretação - Teses. I. Cunha, Betina Ribeiro Rodrigues da. II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

ELOIZE LEMOS DAVID LUIZ

**O UNIVERSO FEMININO E O ESPAÇO DOMÉSTICO EM A MÃO E A LUVA, DE  
MACHADO DE ASSIS, E O DOENTE IMAGINÁRIO, DE MOLIÈRE.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Curso de Mestrado Acadêmico em Letras do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Letras.

**Área de Concentração:** Teoria Literária.

**Área de Pesquisa:** Perspectivas Teóricas e Historiográficas no estudo de Literatura.

**Tema:** Olhares femininos, exercícios metaficcionais: fragmentos do discurso narrativo e dramático.

**Orientadora:** Profª. Drª. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha

UBERLÂNDIA – MG

2015

## RESUMO

O propósito deste trabalho é comparar duas obras clássicas: a primeira representa a França do século XVII e a outra retrata a sociedade burguesa no Brasil do século XIX, abordando a interlocução das criadas Nieta e Mrs. Oswald, nas obras de Molière e de Machado de Assis, as quais, à luz da teoria literária, apresentam similaridades e diferenças, quanto às suas ações nos textos ficcionais e que, ao longo das narrativas, desfrutam da liberdade dentro das respectivas casas, manipulando as personagens para alcançar seus ideais e, principalmente, preservando o bem estar nos seus espaços domésticos. Embora Nieta, na peça teatral *O doente imaginário*, seja uma bufona e Mrs. Oswald, no romance *A mão e a luva*, desempenhe o papel de preceptora, ambas as obras têm como eixo temático o casamento por interesses e, de uma forma direta ou indireta, as duas criadas contribuem para que as moças se casem com os noivos, os quais elas escolheram, contrariando as regras sociais vigentes daquelas épocas, isso graças às atuações dessas personagens. Inclusive, o comportamento linguístico extrovertido de Nieta, na comédia de costumes, torna-a mais atuante e o texto mais produtivo, quanto ao desacordo do autor com os abusos da classe médica. Contudo, Mrs. Oswald, mesmo pertencendo a uma narrativa mais atualizada, retoma valores eurocêntricos e a sagacidade da protagonista, Guiomar, quebra os valores românticos, dando ao romance um final irreverente, no qual a jovem conquista o direito de se casar com o marido, que irá garantir sua ascensão social.

**Palavras-chave:** criadas; bufona; preceptora; Molière; Machado de Assis.

## ABSTRACT

The purpose of this study is to compare two classic works: the first is about the seventeenth-century in France and the other depicts the bourgeois society in nineteenth-century of Brazil, addressing the dialogue of the maids Nieta and Mrs. Oswald, in the works of Molière and Machado de Assis, which in the light of literary theory have similarities and differences, as their actions in fictional texts and along the narratives enjoy the freedom within their homes, manipulating the characters, they pursue their ideals and mainly preserve livelihoods in their domestic spaces. Although Nieta, in the play *Le malade imaginaire*, is one jester and Mrs. Oswald, in the novel *A mão e a luva*, plays the role of governess, both works have as main theme the wedding by interests and direct or indirectly the two maids contribute to the girls marry the couple, which they chose, contrary to existing social rules of those times, that thanks to the actions of these characters. Even the outgoing linguistic behavior of Nieta, the comedy of manners, makes it more active and more productive text, as the author of disagreement with the medical abuses. However, Mrs. Oswald although belonging to an updated narrative resumes Eurocentric values and the protagonist, Guiomar, breaks the romantic values, giving the novel an irreverent end, in which the young earns the right to marry with the husband, that he will ensure their upward mobility.

**Keywords:** maids; jester; governess; Molière; Machado de Assis.

## **AGRADECIMENTOS**

A minha orientadora e amiga, Prof.<sup>a</sup> Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, por acreditar em meu sonho e ter tanto carinho e atenção, em todas as fases dessa pesquisa.

A minha mãe e minha irmã, que sempre contribuíram com as minhas necessidades e atenderam prontamente minhas ausências.

A minha filha Luiza, companheira e sempre disposta a dar suporte, sem medir esforços para tal, com seu olhar positivo e de tanta sabedoria. Aos meus filhos, Lucas e Luan, por entenderem minhas angústias e torcerem por meu sucesso.

Ao meu grande marido, Alison, que sempre permaneceu ao meu lado, incentivando e viabilizando qualquer recurso para que fosse possível chegar até aqui; pelo amor, pela presença sempre ativa e por acreditar na minha capacidade.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: AS CRIADAS: seres agregados nos conflitos domésticos .....	08
1. OS ESTUDOS DE LITERATURA COMPARADA NA OBRA DE MOLIÈRE E DE MACHADO DE ASSIS .....	19
1.1. O método comparativo .....	21
1.1.1. Na obra de Molière .....	21
1.1.2. Na obra de Machado de Assis .....	22
1.2. O gênero feminino interagindo nas obras de Molière e de Machado de Assis .....	24
1.3. Molière, incrementando o teatro francês moderno .....	28
1.4. <i>A mão e a luva</i> : um romance de transição .....	31
2. ABORDAGEM HISTORIOGRÁFICA DO FEMININO EM <i>O DOENTE IMAGINÁRIO</i> E <i>A MÃO E A LUVA</i> .....	37
2.1. A cultura do casamento: traços das formações familiares até o século XIX .....	41
2.2. Transição da história cultural e adaptações do feminino no classicismo francês e no realismo brasileiro .....	44
2.3. A abordagem historiográfica .....	49
2.3.1. Na obra de Molière: <i>O Doente Imaginário</i> .....	49
2.3.2. Na obra de Machado de Assis: <i>A mão e a luva</i> .....	53
2.4. As personagens femininas na obra <i>O Doente imaginário</i> , de Molière .....	55
2.5. As personagens femininas na obra <i>A Mão e a Luva</i> .....	60
3. A IRONIA EM <i>O DOENTE IMAGINÁRIO</i> , DE MOLIÈRE, E <i>A MÃO E A LUVA</i> , DE MACHADO DE ASSIS .....	64
3.1. O caráter ficcional no romance .....	66
3.2. A função do riso para o teatro moderno .....	69
3.3. Características da obra Machadiana .....	71
3.4. As Características da comédia de Molière .....	73
3.5. O riso e a ironia na obra de Molière .....	75
3.6. A ironia nas personagens femininas em <i>A mão e a luva</i> .....	79

4. AS CRIADAS EM MOLIÈRE E MACHADO DE ASSIS .....	83
4.1. Referências da criada Nieta, a bufona de Molière .....	85
4.2. A preceptora no romance machadiano .....	88
4.3. As divergências entre as criadas de Molière e Machado de Assis .....	91
4.4. As coincidências nas atitudes das criadas de Molière e Machado de Assis .....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	99
REFERÊNCIAS .....	103

## INTRODUÇÃO

### AS CRIADAS: seres agregados nos conflitos domésticos

A verdadeira heroína da peça é Dorine, criada de Mariane, que como na comédia clássica, parece provar que a providência distribuiu o talento em proporção inversa ao dinheiro. Deliciosa é a recepção que faz a Tartufo da primeira vez em que este entra em cena. (DURANT; DURANT, 1963, p.102).

E é exatamente como sombra errante que a preceptora vai tornar-se, mais do que simples personagem, verdadeira forma estruturadora na narrativa inglesa do século XIX (MONTEIRO, 2000, p.10).

No contexto doméstico, fruto do campo imaginário de Molière e de Machado de Assis, saltam as figuras de duas criadas: Nieta, em *O Doente imaginário* – texto dramático escrito em 1673 –, e Mrs. Oswald, em *A mão e a luva*, romance escrito em 1874, os quais, apesar de terem mais de dois séculos de distância, caracterizam uma criada francesa e outra inglesa como manipuladoras dos demais personagens dentro dos textos ficcionais que são objetos de estudo deste trabalho.

Justamente, o título desta dissertação, “O universo feminino e o espaço doméstico em *O doente imaginário*, de Molière, e *A mão e a luva*, de Machado de Assis,” referenda que nas duas obras são relevantes os papéis das criadas e também que será feita aqui uma análise mais voltada para os comportamentos femininos. Em vista disso, os papéis desempenhados pelas mulheres nas duas obras são bastante recorrentes e chamam atenção pela sagacidade com que o gênero feminino expressivamente e com muita altivez se relaciona nos espaços domésticos, no qual as criadas são subordinadas aos patrões, mas ao mesmo tempo têm a responsabilidade de educar e instruir as jovens, as quais estão na idade de se casar.

Molière, escritor e ator de grandes comédias de costumes, em pleno período barroco, escolheu a criada, Nieta, como bufona ativa para veicular uma crítica direcionada à classe médica francesa do século XVII. Já Machado de Assis aproveitou da hegemonia da cultura vitoriana quando desenhou Mrs. Oswald como preceptora dentro de uma narrativa romanesca, que dá seus primeiros saltos na transição realista.

As criadas, agregadas à rotina e aos hábitos familiares, como reguladoras e mantenedoras dos status dos lares mais abastados, também são mulheres que balizam a razão mais que o sentimento, o qual as prende aos outros membros da casa; inclusive são personagens investidos de traquejos sociais, sem agredir a autoridade dos responsáveis diretos pelas moradias. Assim, ora servem de conselheiras prontas a oferecer seus colos, ora, em

outros momentos, agem sorrateiramente, sempre às sombras dos patrões, aparentemente com o intuito de ajudá-los na condução da casa, mas com propósitos individuais já preconcebidos.

Os papéis de criadas são convenientes para os autores construírem a cena narrativa, principalmente porque o hábito doméstico e social indicava que fossem do gênero feminino, tendo elas livre tramitação no espaço privado, pretensamente não incomodando com suas presenças, mas ao contrário por serem flexíveis e dedicadas.

[...] é convidada, assim, a preparar no privado a imagem de si proposta no coletivo e, em particular, a evitar a intrusão abusiva de sua imagem aos olhares de outrem [...], a mulher é instrumento que é preciso preparar para uma cuidadosa regulagem. (DUBY, 2011, p.358).

Dessa forma, as criadas, apesar de terem grande destaque nos enredos ficcionais, à primeira impressão passam por ingênuas, sendo ofuscadas pelos protagonistas; os autores conduzem suas trajetórias para não assustar e nem alterar o espaço privado dos lares. Entretanto elas têm papéis relevantes e são muitas vezes decisivas para o desenrolar das ações dentro das obras que foram escolhidas para esta análise, por enfocarem duas realidades distantes no tempo e com contextos peculiares. Nesses dissensos de cada ficção acontecem constantes representações da ousadia e imposições dessas mulheres.

A obra de Molière, *O doente imaginário*, traz uma proposta inovadora, que é a comédia de costumes, com princípios totalmente divergentes daqueles da consagrada tragédia, reverenciados pela aristocracia até o século XVII. Em uma análise atual, pode-se dizer que aquele momento foi diferenciado:

Não foi apenas um período de elevada capacidade criativa em matéria de linguagem literária; foi também um período de extraordinária vitalidade intelectual, traduzida na preocupação de pensar muitos problemas do homem (afetivos, morais, religiosos), da sociedade e dos governos e submetê-los a uma exigente crítica. (AMORA, 1973, p.30).

Nesse trabalho encontra-se uma temática voltada para a crítica ao comportamento inadequado da medicina francesa e, ao mesmo tempo, uma repercussão da indignação à sociedade parisiense. Sob esse aspecto, o autor imita o comportamento das classes populares e por isso a obra fica mais acessível e menos erudita, tanto na fala quanto no estilo.

É um teatro desenfreado que, no seu excesso, se desmascara como teatro e ficção. O teatro põe-se a si mesmo em questão. A própria forma do teatro torna-se tema, objeto de discussão, a partir de uma visão teológica. Assim, passa a ser na sua íntegra uma parábola; ilustração cênica da tese fundamental de que a vida é um sonho. É isso que dá ao teatro barroco certo cunho épico. (ROSENFELD, 1965, p.51).

Na comédia de costume há uma enorme diferença da tragédia clássica, principalmente “a fusão das camadas sociais nas peças. Exige um estilo senão elevado, ao menos médio e decoroso. Molière é censurado por não manter este decoro estilístico.” (ROSENFIELD, 1965, p.34). Na verdade, o autor não se preocupou com personagens seletos; ao contrário, ele misturou personagens de origens e posições diversas. Assim, “Nieta”, uma criada subalterna, relaciona-se diretamente com o patrão. Ela é uma bufona<sup>1</sup> excêntrica, que combina a face sarcástica com a doçura de uma mãe, para a filha mais velha. Entretanto, é falsa e maliciosa com a esposa atual de Argan, o dono da casa, recebendo a todos com grande destreza, discutindo e confabulando com personagens de posição bem mais elevada do que a sua.

Por outro lado, diga-se bem mais forte, o Rei Luis XIV tinha grande gosto pelo teatro e “Jean Poquelin conhecido no palco como Molière tornou-se o principal comediante do rei... o principal escritor do reino” (DURANT; DURANT, 1963, p.32). Por isso ele tinha total liberdade para criar seus personagens, como também incrementar o exercício da fruição linguística, dando à fala da criada uma forma distensa, carnavalesca, que, apesar de cômica, reflete a verdade de uma forma direta e descontraída.

Quanto ao romance *A Mão e a Luva*, de Machado de Assis, produzido nos meados do século XIX, este reflete a evolução geral da cultura e do homem, isto é, os anseios individuais entram em cena e nem só o amor seria o condutor nos relacionamentos. Nesse caminho, o autor mostra comportamentos mais diversificados daqueles que eram condicionados nos romances românticos, fugindo do lugar comum do final feliz.

Da atitude quase científica, assumida pelo ficcionista perante a realidade, resultou uma manipulação especial dessa realidade, ou, por outras palavras, uma especial técnica romântica: análise e síntese da realidade; exatidão no retrato dessa realidade; equilíbrio e harmonia na visão intencionalmente orgânica dessa realidade (o que correspondia à visão materialista e positivista da realidade); rigorosa lógica entre as causas (biológicas e sociais) determinantes do comportamento das personagens, e a natureza desse comportamento (interior e exterior); meticoloso acabamento da expressão dessa visão meticolosa, profunda e orgânica da realidade, isto é, acabamento artístico da “forma”. (AMORA, 1973, pp.136-137).

A partir dessa nova ideia de conceber comportamentos mais próximos da realidade, ou seja, seres humanos com uma gama de sentimentos, bons e ruins, com mais profundidade e menor valor estético, constroem-se personagens universais, agregando características diversas, às vezes paradoxais. A personagem da criada, Mrs. Oswald, é um exemplar dessa

---

<sup>1</sup> Bufona vem do termo masculino “bufão”, que designa o tipo de personagem carnavalesca, ou seja, aquele que representa o bobo da corte; então, provoca o riso.

originalidade de Machado de Assis, ou seja, uma figura que, apesar de sua posição subalterna, tem uma existência complexa: irônica, egoísta e ao mesmo tempo centrada no seu objetivo de se tornar embaixatriz, graças a sua postura moral e cultural.

O autor criou a inglesa com muita sutileza e, ao mesmo tempo em que ela é séria e contida, ela prepara seus planos, conseguindo antecipar os acontecimentos. Ele a projetou forte e respeitada, em vista de seu preparo europeu intelectualizado. Porém, a criada, mesmo com sua determinação ambiciosa, continua até o fim da narrativa na mesma condição de preceptora, o que combina com a forma subjetiva do autor em lidar com os dilemas de sua vida.

[...] o seu pessimismo não é niilista, o seu humor e sua ironia não são cáusticos corrosivos: nascem de um sentido profundo da existência, de um sentido profundo das forças misteriosas que a movem, e da consciência dolorosa da impossibilidade do homem de mudar o sentido fatal dessas forças que lhe determinam o destino; e consciência dolorosa da impossibilidade da inteligência do artista para compreender todo o mistério da existência. (AMORA, 1973, p.143).

Então, Mrs. Oswald é uma criada, que age elegantemente e tem toda a desenvoltura social e cultural, sem ultrapassar seus limites sociais. Apesar de ser sagaz e ter planos de ser uma embaixatriz, ela faz de seu preparo intelectual um escudo para não ser atingida e nem provocar a ira das outras personagens, mantendo assim uma situação confortável e sem nenhum conflito aparente. Mrs. Oswald tem uma condição bastante privilegiada, principalmente liberdade para fazer leituras de renomados autores durante seu horário de trabalho, participando também das festividades com as donas da casa. Ela continua sendo a estrangeira, quando em algumas circunstâncias é levada a reocupar seu lugar de criada; entretanto, sem questionar, fica excluída dos assuntos decisivos.

Na verdade, Molière e Machado de Assis deram autonomia e segurança para suas criadas de forma limitada, ou seja, ambas são ativas, lutam por seus objetivos, mas sempre respeitando a autoridade de seus patrões. O que é relevante nesta posição de criada doméstica é o fato de serem do gênero feminino, audaciosas e maliciosas, já que, como sujeitos estigmatizados, elas ultrapassam as barreiras culturais e participam com destaque nas duas obras literárias em estudo.

No caso das duas personagens analisadas, Nieta e Mrs. Oswald, houve uma desconstrução desta marginalidade e as duas acompanham todo enredo, desenvolvendo um papel muito próximo das personagens principais, conseguindo realçar suas vontades e impondo suas presenças; consequentemente, tornam-se mediadoras de todos os conflitos.

Outro fator precioso nesta pesquisa é o fato de ambas carregarem o fardo de serem mulheres e criadas, sob uma condução autoral masculina, isto é, todas as duas obras foram idealizadas e escritas por homens, privilegiando ainda mais o patriarcalismo. Além do que, há o peso de exercerem uma função estigmatizada, de serviscais, que afunila suas trajetórias e as aborda num discurso já desprivilegiado culturalmente.

Parece ser previsível que, mesmo com toda a destreza dessas personagens, haja uma repressão ou uma contenção nas suas ações, obrigando-as a manipular outras pessoas dentro do enredo para agirem por suas vontades.

[...] mostram um alto grau de agência apesar dos grandes obstáculos encontrados. A cor, a etnia, a classe, a religião não constituem mais impedimentos para elas se afirmarem como agentes autônomos e independentes, opondo-se às variadas restrições do colonialismo e do capitalismo. (BONNICI, 2000, pp.6-7).

Dessa forma, “a própria palavra ‘agência’ tem algo que remete ao autor autônomo, individualista, ocidental” (ORTNER, 2007, p.47), perseguindo as duas criadas nos ambientes domésticos, aos quais elas se inserem, delineando as barreiras, que as fazem maleáveis e ao mesmo tempo insistentes para executarem seus planos de casar as moças das casas e expulsarem os aproveitadores de seus patrões, sempre com a devoção subjugada às ordens dos dominadores. Então segue o conceito de agência abaixo:

Na teoria feminista e em todas as teorias referentes ao oprimido, à agência é a capacidade de agir sobre as circunstâncias históricas e sobre os eventos ou com a própria autonomia ou na medida em que o campo ideológico em que se opera potencializa as atividades da pessoa. O antônimo é a tradição de passividade, comodismo e impotência diante do patriarcalismo. (BONNICI, 2007, p.18).

Neste estudo é essencial enfatizar que ambas as personagens têm propósitos e, apesar de representarem uma situação estereotipada ao comodismo e à marginalidade, tais mulheres ocupam uma posição de destaque e luta até o fim, em nome de seus planos dentro das obras, independente do desfecho positivo ou negativo. De acordo com Sherry Ortner (2007), os indivíduos não triunfam sobre seu contexto, entretanto, articulam e movimentam seus projetos pessoais. Partindo dessa perspectiva, fica bem motivada a comparação das duas obras, em que se salientam as criadas como principais condutoras e agentes dos conflitos.

Através do estudo mais detalhado dessas obras sob o viés da literatura comparada, descobrem-se muitos elementos que fazem parte da tessitura da obra, “por trás do livro [...] perceberá o homem que o escreveu, e em torno do homem, seu meio e seu tempo e por trás

dele, a tradição literária na qual se vem inserir seu livro" (TIEGHEM, 1931, p.90). Assim, as pesquisas e a investigação das características do autor e também do contexto histórico pertinente a cada escritura delineiam-se as marcas de cada época e as inovações literárias que identificam um estilo em detrimento da tradição em que se delineiam todas as convergências e divergências das obras analisadas.

O contato dialógico entre as duas obras fica bastante rico, levando em conta as diferenças de gênero e também as históricas, porque cada uma condiz com a tradição e expressão cultural dos seus autores especificamente.

A primeira obra *O doente imaginário*, uma comédia que foi escrita e encenada por Molière (Jean Baptiste Poquelin), o qual nascido em 1622 e falecido em Paris em 1673, no mesmo ano que inaugurou essa peça no papel principal de Argan. O autor foi dramaturgo, ator e diretor teatral, principalmente um dos grandes nomes da literatura francesa e universal.

A obra com a qual a primeira dialoga é um romance, *A Mão e a luva*, escrita por Machado de Assis (1839-1908). O romance marca a transição do romantismo para o realismo, já que a personagem Guiomar não obedece à convenção social e se casa justamente com quem ela julga ser mais relevante para ela obter destaque na sociedade.

Sobre os estilos desses autores, eles têm características diferentes e são advindos de tempos bem distantes, mas esta diferença é o que importa à literatura e faz da leitura um terreno fértil para o diálogo entre obras. Justamente porque a literatura imita a sociedade, que por sua vez, a última a trata como uma instituição, revelando a cada época um gênero dominante. "Pelo viés da institucionalização, os gêneros se comunicam com a sociedade em que ocorrem". (TODOROV, 1980, p.49). Então, a pluralidade é presa a cada classe de texto, porém e apesar da diversidade nas formas de expressão, a literatura é uma instituição que permite a intertextualidade, tornando-a mais fecunda, pelo viés da literatura comparada, quando busca o contato entre as produções de autores e obras diferentes, para realçar as similaridades e as diferenças exatamente, porque na constituição do gênero e do autor é que irão dar à obra credibilidade necessária para projetar um status ou o valor de um texto.

A literatura reconhece a técnica e o autor, o qual é responsável por um discurso e, assim, ele já se estabelece como escritor devido às técnicas atribuídas em certa época, em que está inserido. Assim, a função de autor é bastante difícil de ser atribuída, porém alguns signos são focos de expressão inerentes a cada um, mediante as suas produções literárias.

É o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama de autor. Sem dúvida, a esse ser de razão, tenta se dar um status realista: seria, no indivíduo uma instância "profunda" um poder "criador" um

“projeto”, o lugar originário da escrita. Mas, na verdade, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam. Todas essas operações variam de acordo com as épocas e os tipos de discurso. (FOUCAULT, 2001, pp.279-280).

Por essa citação, fica evidente que os autores são responsáveis por marcarem os textos. Todavia, a crítica literária, apesar de reconhecer através de um estilo ou do gênero utilizado por seu responsável, ainda encontra o valor no texto escrito e seu funcionamento na prática discursiva que lhe é específica.

Embora o autor transgrida ou inverta as regras, é a partir das rupturas e diversidades dos gêneros que os leitores atualizam seus conhecimentos literários e até de mundo. Isso porque, a cultura é disseminada, por um estilo individual e manifesta no gesto de escrever e só as marcas do tempo não desaparecem; ao contrário, perpetuam na genialidade do escritor e posteriormente devem ser reatualizadas em comparações com outras obras.

Por isso, o escritor é marcante e necessário para sua época, juntamente com o gênero, também relevante para a análise de uma produção literária. Especificamente, a peça teatral *O doente imaginário*, sendo uma comédia que rompe com a tradição erudita para enfocar a diferenciação meramente social, quanto o uso da tragédia preferida na visão clássica. “A épica e a tragédia versam problemas de reis e nobres; a comédia ocupa-se da classe média (o comércio, a burguesia) a sátira, a farsa, do povo.” (WELLEK; WARREN, 1976, p.292). Molière foi um comediógrafo, sendo alvo de críticas, inclusive rejeitado por seu gênero cômico, ao qual revelavam a contestação e desprezo da classe aristocrática francesa. Apesar de ter um valor literário muito expressivo na atualidade, essas produções teatrais foram rejeitadas, desde Aristóteles, que sugeriu a possibilidade do *pathos* (perturbação) vazio, porque ele achava que o lírico e o patético transformam-se um no outro. “Os ouvintes participam do *pathos* (*synomoiopathein*) do orador patético, mesmo quando este não diz nada” (STAIGER, 1975, p.121). Todavia, há na ruptura da tradição da forma cômica, a qual extrapola o que é mantido na convenção trágica (como a organização social e jurídica), na provocação do riso, uma denúncia das incoerências através do tom debochado e chulo, no intento de desabafo da classe dominada, a qual identifica na comédia uma forma de se manifestar.

Alguns teóricos acentuam, na comédia, o sentido do insólito, do imprevisível ou da surpresa, bem como o aspecto de sátira de situações sociais ou individuais, com um efeito de correção de costumes. Costuma-se destacar

ainda o fato de que o cômico e o riso incluem uma contradição ou incongruência, manifestada na reunião de objetos, acontecimentos ou significados que em geral, não são vivenciados conjuntamente. (SOARES, 2007, p.62).

O riso é qualidade da linguagem carnavaлизada, de acordo com Bakhtin, a qual é democrática, invertendo as regras tradicionais; no carnaval tudo é admitido. Principalmente, há a mistura de classes e todos podem se manifestar como querem sem censura e nem lugares privilegiados.

Assim, Molière preferiu a comédia para denunciar condições adversas, como o hipocondrismo, em um viés cômico, mas ao mesmo tempo incisivo, ou seja, usando a linguagem popular para denunciar o problema social como grande abuso da classe médica no Renascimento.

Na outra obra, *A Mão e a luva*, um romance do século XIX, presencia-se a temática do casamento por interesses; mas é a criada, Mrs. Oswald, que agencia todo o conflito, ao interferir silenciosamente para manipular a escolha da protagonista, lembrando-a das normas sociais para a efetivação do casamento. Quanto ao gênero romance, Machado de Assis estrutura sua obra seguindo criteriosamente os elementos do romance, como enredo, as personagens, o espaço, o tempo, e o ponto de vista da narrativa.

E por ter como foco investigar neste trabalho as criadas e suas ações e manipulações dentro das obras de Molière e Machado de Assis. Pode-se destacar a grande sagacidade na trajetória de Mrs. Oswald. Dentro de um enredo, tratando a rebeldia de Guiomar, que se recusa casar com o afilhado da baronesa, porque queria um marido mais ousado e que lhe proporcionasse riqueza e título de destaque mediante a sociedade.

Quanto ao espaço e o tempo, o romance é passado numa casa burguesa, no final do século XIX, em que, para dar mais detalhes e explicar para o leitor minúcias da obra, o narrador tem uma focalização onisciente, ou seja, “quando o narrador conhece tudo em relação às personagens e aos eventos” (SOARES, 2007, p.53). Com sua onisciência, o narrador passa ao leitor todas as nuances e comportamentos das personagens. Por ser um romance realista, a fruição da narrativa não tem um final esperado, mas a protagonista consegue driblar a regra social vigente e se casa com o homem que ela própria escolheu e que fazia jus a sua ambição de ser notada socialmente.

O intercâmbio dos dois gêneros, teatro e romance, é possível e se faz com o objetivo de aproximar, justamente nesta pesquisa, as duas criadas, Nieta e Mrs. Oswald, o que, por se tratar de gêneros literários diferentes, autores com nacionalidades bem distanciadas e, principalmente, ao reatualizar mais de duzentos anos que separam estas obras, as torna mais

significativas. Além disso, uma obra não é isolada, deslocada de seu tempo: pode-se propor a intertextualidade, para reverberar o mesmo tema em outros contextos.

[...] a literatura é um amálgama, um complexo, e não uma série de obras individuais. É um ciclo e uma soma. Uma realidade cultural [...] condições interligadas efetivamente ou idealisticamente unem uma literatura às outras. (JOST, 1974, p.334).

Mediante a associação de pesquisas que se realizam individualmente e em consequência das múltiplas descobertas, projetam-se personagens nas vivências de seu tempo e através delas as marcas de seus escritores. Inevitavelmente, ambas criadas são diferentes e suas construções psicológicas estão veiculadas a cada gênero literário em que estão incluídas. “O comparativismo se destina a restaurar e renovar, no âmbito das letras, o antigo espírito e reconverter as diversidades em universidades.” (JOST, 1974, p.344). Por ser possível e interessante é que se justifica estabelecer o contato das criadas em Molière e Machado de Assis, que, apesar de comportamentos inversos, ambas são destaque nos dois enredos, embora com diferentes construções. As duas obras escritas partilham da mesma finalidade, mesmo que o teatro ainda conte com a representação cênica e essa ausência de palco na narrativa a faça mais completa quanto às descrições, por ter detalhes e comentários feitos pelo autor. “Tanto a ficção narrativa quanto a ficção dramática contam uma história.” (ASSUMPÇÃO, 2010, p.1). Não existem técnicas diferenciadas nas obras, pelo menos na forma escrita: o que realmente é importante é a história que cada obra desenvolve. Especificamente nas duas obras, o que se quer destacar são as presenças fortes das criadas domésticas, mesmo que uma seja um instrumento para ajudar as outras personagens e a outra aja em benefício próprio, porém elas se articulam em seus ambientes com a mesma intensidade.

O primeiro capítulo, intitulado “A obra de Molière *O Doente Imaginário* e a obra de Machado de Assis *A Mão e a Luva*”, apresenta estudos que contemplam diretamente a literatura comparada, a qual dá oportunidade de resgatar, através das obras estudadas, o contexto histórico de cada obra e as peculiaridades de cada autor. Então alguns autores como Tieghem (1943), Wellek (1943) e Cândido (2007), darão subsídios para contrastar com a visão tradicional algumas inovações arraigadas nas essências literárias dessas duas obras.

Ainda nesse capítulo, as criadas, serão analisadas dentro do teatro e como personagem da narrativa, de acordo com Brook (2011) e Rosenfeld (1996), bem como Lukács (2000), teóricos que serão os instrumentos basilares para o conhecimento de cada forma de produção literária. Também as escolas literárias observadas, como o Barroco, que se estabeleceu no

século XVII, revelando a irreverência de Molière na França, e o início do Realismo, em que se insere Machado de Assis, no Brasil. Na sua primeira fase romanesca, o escritor brasileiro trará para a obra o papel de Mrs. Oswald como preceptora, conduzindo a concepção eurocêntrica para a cultura nacional do século XIX.

O segundo capítulo, que tem como título “Abordagem historiográfica do feminino em *A Mão e a Luva e O Doente Imaginário*”, desperta para a cultura do casamento por interesses, através de posições autorais de teóricos como Hauser (1972), Bauer (2001) e Perrot (2009). Também há um estudo em que Monteiro (2000) trata especificamente da personagem de Mrs. Oswald como preceptora, dentro do romance de Machado de Assis, assim a “sombra errante” pertinente à cultura europeia, somando a outros estrangeiros que vieram para o Brasil. “Desde meados do século XIX, o governo brasileiro procurou atrair milhares de europeus.” (RAGO, 2002, p.580), isso incrementou a vida social nacional; assim essa abertura para cidadãos insatisfeitos com seu país possibilitou que eles refizessem suas vidas em outras terras. Achugar (2006) e Ricoeur (2008) ajudam a esclarecer a ideologia através do matrimônio arranjado.

A filha mais velha do protagonista, em *O doente imaginário*, também é escolhida para desposar um médico, pela conveniência do seu pai hipocondríaco e aristocrata. “A literatura aristocrática vive de riquezas de uma classe ociosa e parasitária, que perdeu a função social.” (CARPEAUX, 1960, p.717). Em outras palavras: os burgueses, que eram minoria e ainda queriam preservar os costumes de uma classe falida, assim o teatro dentro de uma civilização barroca converge à necessidade que Molière tinha de criticar os excessos de classe superior de uma forma interessantemente cômica. “Em geral, Molière apresenta o burguês como pessoa honesta, franca, inteligente, além de que combina ordinariamente tais qualidades com um ataque sarcástico às classes superiores.” (HAUSER, 1972, p.735). E fantasticamente usa de sua criada, Nieta, para fazer essas pontuações através do riso e do escárnio.

Já o capítulo três desta pesquisa, trata da ironia nas duas obras, nas quais as criadas, com seus traços irônicos, são revisitadas com os estudos mais direcionados para essas características: Muecke (1995) e Camargo (2005) fazem um estudo minucioso da escrita irônica e dissimulada em Machado de Assis, a qual também se estende para a criada de Molière, já que a mesma tem seus planos arquitetados e traçados sob a pele de uma personagem dedicada e disposta para praticar o bem, sempre em favor daquela família.

Para finalizar, no quarto e último capítulo serão feitas as comparações diretas entre as falas das duas criadas, levando em conta principalmente os estudos de Kristeva (1974), procurando nos diálogos as articulações entre as duas obras, ancorando num estudo de

intertextualidade, “As criadas em Molière e Machado de Assis”, as quais foram elaboradas para acompanhar todo o enredo com intuito claro de contribuir para a tranquilidade de seus patrões, mas sem correrem risco de sair de suas casas.

Assim, este estudo pretende sempre relacionar as duas criadas, que, aquém de suas posições estigmatizadas, são peças chaves de ambas as obras, em que algumas regras sociais são desestabilizadas por essas personagens sagazes e incrivelmente inteligentes na condução das suas vontades, agindo e manipulando sutilmente os demais sujeitos que compõem as obras.

## 1. OS ESTUDOS DE LITERATURA COMPARADA NA OBRA DE MOLIÈRE E DE MACHADO DE ASSIS.

O homem prudente deve seguir sempre as vias traçadas pelos grandes personagens, procurando igualar-se aos que foram excelentes.

Nicolau Maquiavel

Este capítulo propõe-se a analisar duas obras, sob a abordagem da literatura comparada: a comédia de costumes, escrita por Molière, *O Doente imaginário*, e o romance, de Machado de Assis, *A mão e a Luva*, das quais a primeira procurou fortalecer o prestígio da cultura popular em detrimento às produções teatrais que contemplavam apenas o gosto da burguesia, desmontando assim toda a tradição literária das épocas anteriores. Já o outro objeto desta pesquisa, que é uma obra narrativa escrita no século XIX, em território brasileiro, revela a ambição da jovem Guiomar, impregnando o ideal romântico, o que descaracteriza o lado emocional, para fazer ressurgir escolhas racionais do homem guiado por seus reais anseios.

Ambos os autores objetos da pesquisa buscam uma estética nova dentro de um padrão eurocêntrico; tanto a peça teatral quanto o romance dão destaque às criadas, Nieta e Mrs. Oswald, respectivamente uma bufona e uma preceptora, que vivem um relacionamento muito próximo com ambas às famílias ficcionais a elas ligadas. Assim, no contexto da dramaturgia, a criada Nieta é sagazmente conduzida para aproveitar a proximidade com a família de Argan, representantes da aristocracia francesa, tramando para combater o abuso dos médicos que tratavam incorretamente seu patrão hipocondríaco, e, através de um vocabulário distenso, mantém um bom relacionamento com o chefe da casa. No entanto, a criada inglesa, Mrs. Oswald, da obra *A mão e a luva*, é descrita como uma personagem de meia idade, séria e respeitosamente dotada de *finesse* e traquejo social da nobreza européia, também convivendo com uma baronesa e sua afilhada de modo sempre contido.

Coincidemente, as duas criadas lidam com a regra social do casamento por interesses, no qual Nieta, por seu lado, planeja ajudar a filha primogênita do seu patrão, para evitar vê-la sofrer com um matrimônio sem amor. Além do mais, Mrs. Oswald, de outro lado, confabula e envolve um sobrinho de sua patroa para que ele despose a moça daquela casa, a qual é o grande empecilho entre ela e a baronesa. Assim, a criada insiste com a protegida de sua patroa, para que ela faça a vontade de sua madrinha e se case com seu sobrinho, como previa a norma daquela época.

De um lado, Molière dá ênfase ao gênero cômico, porém o faz sob grande censura do público aristocrata e, mais ainda, usa a zombaria para ridicularizar e ao mesmo tempo

escancarar a prática irresponsável de quem tinha conhecimento catedrático para responsavelmente ajudar os pacientes. Num tratamento bem adverso, Machado de Assis escolhe uma preceptor para, de forma sutil e bastante intelectualizada, manter um convívio naquele lar burguês, o qual propicia o luxo de contar com uma verdadeira herdeira da cultura européia.

Em seguida é necessário estabelecer as posições das criadas, as quais representam o gênero feminino (que sempre foi incomum para aqueles tempos), ao assumirem a condução dos conflitos dentro dos enredos e, principalmente, por serem mulheres, ainda criam situações para impor suas ideias: protegem, fingem com grande esperteza e conseguem avançar nos seus planos, embora também elas sofram insultos irônicos em favor dos lares, que representam seus portos seguros.

A comédia de costumes é uma forma teatral, a qual foi opositora do enredo dramático. Enquanto aquele mostrava o homem ruim por provocar desordem, a comédia revelava o homem bom, vítima das atrocidades mundanas. Da mesma forma, o romance realista desenvolvido por Machado de Assis é uma narrativa que instaura um desfecho inesperado, contrariando a ordem prevista do romance romântico, isto é, o realismo brasileiro se distancia dos finais felizes, quando o desfecho privilegia outros sentimentos humanos e não se projeta apenas na satisfação do leitor ou do espectador.

As duas criadas se envolvem no assunto do casamento por interesses, uma, na peça teatral, para livrar a filha mais velha de um relacionamento arbitrário, já a outra, no romance, que aproveita desse costume convencional das famílias burguesas, para que aquela moça, intrusa, se case bem rápido, deixando seu caminho livre para Mrs. Oswald voltar a desfrutar absoluta da companhia da baronesa. Assim, ambas são personagens versáteis, para interagirem com outras de posições sociais superiores. Entretanto, elas, de seus lugares subalternos, conseguem conquistar a confiança de seus patrões e, através de parcerias bem significativas, dar prosseguimentos em seus planos. Além disso, as servis burlam a hegemonia masculina, que, por sua vez, no cânone, tinha sempre uma atuação de destaque, revelando que a firmeza e inteligência feminina traria a autoconfiança aos donos das casas e certa tranquilidade para as moças, ainda muito jovens, envolvidas nos matrimônios convenientes aos seus responsáveis diretos.

## 1.1. O método comparativo

### 1.1.1. Na obra de Molière

A leitura comparada tem como objeto de estudo as mudanças ocorridas no percurso variável das gerações, culturas, sociedades e fronteiras linguísticas, tecendo entre as produções escritas nacionais ou internacionais um exemplo de história literária mais geral. No caso do texto teatral *O doente imaginário* produzido no século XVII, com atributos de uma comédia de costumes, Molière zombava das classes dos médicos em ascensão, revelando a atitude incoerente de profissionais promíscuos e, ao mesmo tempo, o desajuste de um hipocondríaco, na situação ingênua de comprar sua saúde sem enxergar as atrocidades daqueles charlatões.

A peça teatral contrariou muitas pessoas da aristocracia, no entanto, tinha o intuito de divertir um público mais popular; por isso, o autor foi criticado e até considerado um sonegador da tradição literária, provocando um grande repúdio de suas obras pela sociedade parisiense. Porém, sua forma de expor e dramatizar foram irreverentes para seu tempo e hoje pode-se ver com exatidão sua contribuição valorosa para a trajetória literária. De acordo com a citação abaixo, pode-se intuir sobre a importância do autor:

[...] por trás do livro você perceberá o homem que o escreveu, e em torno do homem, seu meio e seu tempo, e, por trás dele, a tradição literária na qual vem inserir seu livro; não foram, por certo, todos estes elementos que fizeram seu gênio, mais determinado na forma literária por meio da qual se expressou. (TIEGHEM, 1994, p.89).

De acordo com essa citação, a qual enfatiza o método comparatista, pode-se refletir que, apesar da intolerância da sociedade aristocrática com Molière, percebe-se que ele criou seu estilo cênico, mas, como é comentado no “posfácio” do comentarista Leonardo Gonçalves, apresentou um grande contato com os antigos romanos.

Talvez Molière seja o único a escapar, em parte, a regra. O intelectual da época só escreve a partir dos modelos Greco-romanos. Dentre os mais célebres temos Racine, que com suas tragédias era comparado a Eurípedes, Sófocles e Ésquilo. Boileau, autor de textos satíricos e de uma *Art Poétique*, escritos a partir do modelo horaciano. La Fontaine, o fabulista, que imitava Pedro e Esopo. A lista é comprida. (GONÇALVES, 2008, p.187).

Dessa forma, apreende-se que o dramaturgo não é exclusivamente excêntrico, mas, apesar de divergir da tradição dramática, foi brilhante ao incrementar antigos autores e

produzir uma obra tão instigante para seu tempo. No entanto, se a produção de Molière rompe ou continua divergentemente à literatura geral não importa, o que é valioso para os pesquisadores é presenciar uma fonte rica para recontar o passado e o caráter inovador deste autor.

As tentativas de se estabelecer fronteiras especiais entre a literatura comparada e a literatura geral devem desaparecer, porque a história literária e as pesquisas literárias têm um único objeto de estudo: a literatura. (WELLEK, 1994, p.109).

Assim, infere-se que não seria a preocupação do pesquisador fazer um estudo detalhado sobre qual autor ou obra no teatro de costumes Molière contradisse ou se espelhou; o intuito mais valioso a revisitar uma obra é atribuir aos seus produtores um lugar na história geral. Além disso, o estudioso de uma obra como *O doente imaginário* irá certamente conhecer o contexto e as circunstâncias em que a história ficou retratada. Como o teórico a seguir comenta sobre a perpetuação de certos valores culturais:

O homem, o homem universal, o homem de qualquer lugar e de qualquer tempo, em toda a sua variedade, vai emergir e os estudos literários deixarão de ser um passatempo antiquado, um cálculo de créditos e débitos nacionais ou mesmo um mapeamento de redes de relações. Os estudos literários tornar-se-ão um ato da imaginação, como a própria arte e, portanto, um preservador e criador dos valores mais elevados da humanidade. (WELLEK, 1994, p.119).

Molière foi mais expandido do que seus modelos clássicos e também deu um sentido mais subjetivo com relação às críticas impregnadas em sua peça teatral, além de ter o patrocínio do Rei Louis XIV, o qual demonstrava apreciação pela audácia do autor. E, burlando a concepção de arte da Idade Média, até então privilegiando a concepção religiosa e dramática, no século XVII, constata através dessa peça irônica a diversidade no gênero e na linguagem, para o enriquecimento de uma forma mais abrangente e popular de fazer teatro aos olhos do estudioso moderno de literatura.

### 1.1.2. Na obra de Machado de Assis

O romance *A Mão e a luva*, escrito em 1874, é a segunda obra escrita por Machado de Assis e está inserida no duplo contexto da periodização literária, ou seja, transitando entre o romântico e o período realista, apesar de o autor também invadir a ficção com seu estilo

pessoal, retratando o tema da ambição, sobretudo o amor condicionado ao fator da ascensão social, como retrata a seguinte citação:

[...] é importante compreendermos que Joaquim Maria mostrava sem dúvida, uma inclinação especial por essa temática, que faria parte do conjunto das preocupações com mudança de classe que, parece, cercaram a vida de Machado, antes do estabelecimento da glória literária e da chegada ao status de grande escritor que teve mais tarde Machado de Assis junto à alta burguesia da corte fluminense. Dessa forma, o tema da ambição faria parte das influências que cercam o autor, vindas não só dos estilos de época do século XIX – seja do romantismo, seja do realismo – quanto de uma escolha individual, que fica registrada num estilo pessoal, sobretudo nessa primeira fase. (SERRA, 2009, p.75).

A temática da ambição traz para o singelo romance uma característica audaciosa, a qual, internalizada pela protagonista e mesmo sendo monitorada diretamente pela criada, burla o desfecho romântico e consagra sua vontade, por ser uma jovem determinada a ser reconhecida socialmente. Assim, Machado de Assis explora a questão da ambição no romance: *Madame Bovary*, escrita em 1857. Inclusive, nessa data iniciou-se oficialmente o realismo francês.

O estilo machadiano baseia-se nos romances franceses da fase realista, que já eram consagradas por dezessete anos, e mediante sua própria condição em querer expressar sua insatisfação através da escrita, de forma indireta, inclusive projetar-se por meio das personagens ficcionais, criando um veículo para suas aspirações ou angústias internas. “Escrever responsávelmente é um ato de liberação.” (SCHÜLLER, 1989, p.23). Por isso o autor é responsável pela opção que toma em seus textos. Daí a reincidência do tema da ambição, tanto da sua empatia pelo romance de Flaubert em 1857, quanto este fator negativo impregnado no caráter de suas diversas personagens, traz uma resposta ao novo estilo, que nega o romantismo e acomoda a compensação moral para o escritor fluminense.

As personagens de Machado dialogam abundantemente com textos do presente e do passado. O diálogo encenado por Machado busca situação responsável, recusadas a altivez xenófoba e a emulação subserviente... A intertextualidade promove o diálogo universal dos textos. (SCHÜLLER, 1989, p.25).

O autor brasileiro, que comungou com a ideia da natureza humana provocadora e disseminada pelos realistas franceses, os quais seguiram mais o caminho da própria concepção de vida pela sobrevivência do que as belas asas dos sonhos, revelando seu gênio excêntrico e ao mesmo tempo dando ao leitor conhecer sua visão de mundo. Machado de Assis não é um autor fácil de ser entendido, porém suas obras e seus personagens são

instigantes, por ser parte de uma sociedade burguesa que vivia imbuída de regras sociais; contudo ele a desmascara e, através da ficção, transgride o que era previsível, para criar seu próprio contexto.

A primeira operação é uma escolha: só é digno do nome de literatura aquilo que oferece um valor, e um valor literário, isto é, um mínimo de arte. Tais escritos oferecem ao espírito, ao coração, um gozo mais ou menos vivo, no qual já entra por vezes a admiração. A este primeiro contato sucede a etapa da crítica literária [...] Em seguida vem à história literária, que reintegra a obra e o autor no tempo e no espaço, e explica sobre ela e sobre ele tudo o que puder ser explicado. (TIEGHEM, 1943, p.91).

Na temática preferida pelo autor na primeira fase, a ambição propriamente não remete à vida de Machado de Assis, como também a carência financeira não justificaria a competência de sua escrita. O estilo machadiano agrega muitas leituras e uma visão realista de relatar o amor como um subproduto de outros fatores mais fortes do que ele. A ganância, a determinação, mesmo o caráter ambicioso e a busca pelo poder, levam a personagem Guiomar a querer um marido à altura de seus anseios financeiros, que apresentam ter o diferencial da sua visão idealista de sua preocupação com o *status* social. Tudo isto desestabiliza o cânone da mulher subserviente e da idealização romântica, que nesta obra apresenta uma jovem de personalidade forte e muito determinada, quanto sua visibilidade social.

A ambição é um fator admirável no romance *A Mão e a Luva*, em que o deslocamento do papel feminino ganha autonomia e em que, por outro lado, verifica-se que o autor não faz questão de prender-se no seu tempo, ao contrário, ele envereda para um final inusitado. Os anseios pessoais de Guiomar e Luís Alves justificam a união matrimonial de duas personagens, que optam por dividirem o mesmo teto, unicamente para consolidarem suas vontades de ascensão social e econômica.

Todas as características realistas das personagens, indo ao avesso do consagrado romantismo, instauram o estilo arrojado e diferenciado de Machado de Assis, ajudando a compor a estética realista, que, aos olhos dos tempos modernos, agrada muito mais pela inovação do que os suspiros apaixonados e cegos da escola romântica.

## 1.2. O gênero feminino interagindo nas obras de Molière e de Machado de Assis

Tanto no romance *A Mão e a Luva* quanto no texto dramático *O Doente Imaginário* as personagens femininas têm grande destaque, porque em ambas as obras elas são em maior número e vivem em relações estáveis; aliás, por conviverem juntas, uma fortalece a outra, já

que são responsáveis pela condução dos enredos. Porém, neste trabalho a análise principal incide sobre as criadas e seriam elas as articuladoras de todos os demais personagens, interagindo nas casas ou conduzindo seus planos pessoais, principalmente por serem astutas, característica que faz parte do caráter de muitas mulheres.

Na peça teatral *O doente imaginário* Molière apropria-se de um modelo de comédia, na qual critica sarcasticamente a sociedade médica francesa. Porém, quando o autor escolheu a criada Nieta para contestar o patrão hipocondríaco, de certa forma agravou a contestação do público mais abastado, porque contrariou modelos canônicos em voga, que privilegiam o masculino como sendo sempre a personagem chave da literatura tradicional.

No entanto, a comparação que pode ser inferida quanto à atuação do gênero feminino é que a serviçal doméstica seja mais versátil quando se relaciona com todos moradores e frequentadores da casa. Ela aceita ser humilhada para concluir seu plano de mostrar a real intenção dos médicos da família. Ela ainda é doce com a filha mais velha do patrão, com a qual mantém um relacionamento materno, e, por outro lado, falsa e dissimulada para tratar a esposa do patrão, também com o objetivo de desmascará-la e mostrar que ela continuava na casa movida pelo interesse de ficar com a fortuna do marido.

O Romance *A Mão e a Luva* de Machado de Assis, publicado nos meados de século XIX, revela a presença marcante da criada Mrs. Oswald, que representava a preceptorada dentro de uma casa, onde habitavam apenas três mulheres, apresentando uma desconstrução da ideia de lar, no qual se espera que o homem seja o responsável majoritário da casa. Todavia, a baronesa e a afilhada vivem harmonicamente com a criada estrangeira, que era aceita desde a era vitoriana inglesa para acompanhar a criação e educação dos filhos, por seus conhecimentos acadêmicos gerais e normas de etiquetas. Assim, essa personagem, além de dar *status* naquela casa, ainda tinha interesse em tornar-se uma embaixatriz; por isso era sempre silenciosa, mas pretendia, com a aproximação incansável de Guiomar, promover seu casamento, que agradaria sua patroa e, por outro lado, ela se veria livre daquela moça, a qual ameaçava sua amizade com a baronesa.

Assim, o feminino dentro das obras estudadas destrói a ideologia patriarcal, ou seja, elas foram escritas na intenção de aproveitar da liberdade de Nieta e Mrs. Oswald com todos daquela casa, dando relevância aos atos próprios da mulher: tolerância, passividade e espírito maternal, interagindo no enredo por um viés feminino, o qual conta com muita sagacidade daquelas criadas. Em resumo, a caracterização feminina, ainda com uma visão patriarcal, que faz parte da escritura de Molière e de Machado de Assis, serve para desconstruir o discurso masculino quanto ao papel tradicional da mulher de ser sempre relegada ao segundo plano.

“[...] estabelecer um discurso cujo status não seria mais definido pela falsidade do pensamento masculino”. (SHOWALTER, 1993, p.37). Para contrariar o cânone, tem-se a construção destas personagens, as quais vão crescendo durante os enredos.

No entanto, a finalidade das criadas não é de superar os patrões, mas ajudá-los. Tanto que os autores, apesar de darem muita mobilidade para essas personagens, não às retiraram de seus lugares de origem. Além do mais, os escritores, sendo homens e inseridos em sociedades patriarcalistas, até dão a essas mulheres um enfoque diferenciado, mas não fogem da tendência machista, como prevê a seguinte citação:

Mas devemos também compreender que não pode haver escrita ou crítica totalmente fora da estrutura dominante; nenhuma publicação é totalmente independente das pressões econômicas e políticas da sociedade dominada pelos homens. (SHOWALTER, 1993, p.50).

A relação histórica da peça do século XVII com a contemporaneidade explora a zombaria com a participação de uma personagem feminina. Todavia, apesar de sua originalidade, a obra teatral não retira a mulher de sua posição inferior em relação ao homem. Assim, a criada Mrs. Oswald, apesar de sua formação europeia e de defender uma regra social já consagrada como o casamento por interesses familiares, mesmo assim é ignorada e vencida pelos propósitos da moça, que tinha o total apoio da sua madrinha. Apesar de ser contida e não causar nenhum mal estar dentro daquele lar, mesmo como representante da cultura eurocêntrica, ela é relegada ao papel de uma reles criada.

As duas obras analisadas não são rotuladas de produções feministas, embora os papéis femininos tenham bastante destaque em ambos os enredos, como retrata a seguinte citação:

Nota-se na crítica feminista uma tendência nitidamente pluralística para alcançar a maior variedade possível de resultados, mesmo porque não existem espaços puramente feministas ou femininos, de que se possa falar, pois que tudo estaria “contaminado” pela ideologia patriarcal. (WRIGHT; MOI, 1991, p.226).

Seguindo este preceito, pode-se afirmar que as criadas são personagens bem marcantes quanto ao espaço que dominam dentro das obras, porém ele é limitado, pois na literatura, que imita a vida, o masculino sempre ocupou a posição dominante e, considerando a presença das ações dessas personagens, tornam-se objetos de estudos significantes da literatura comparada, no tocante ao gênero. O que se nota, referenciada pela citação abaixo, é a separação estanque dos gêneros, com ênfase no masculino.

Nos estudos de gênero, ou seja, das relações culturalmente estabelecidas entre feminino e masculino, o fenômeno da naturalização tem sido responsável por uma infinidade de crenças sobre o feminino e o masculino que aprisionam tanto homens quanto mulheres em papéis dicotomizados, com o masculino ocupando posição dominante. (FUNCK, 2004, p.157).

Alguns críticos devem concordar com a superioridade masculina sobre o feminino, contudo, o papel de Nieta como contestadora a aproxima muito da atuação masculina, fazendo-a uma personagem bastante forte e articulada com o poder. Apesar de não ter nenhum indício de inferioridade quanto à constituição fisiológica da mulher, no panorama social existe essa diferença, como descrito na citação abaixo:

Isso se dá porque o feminino só existe na sexualidade. Em todos os outros aspectos da vida e a social que domina, é o ser construído pela cultura do meio e da época. Todas as vezes, pois, que nos distanciamos da sexualidade pura, será difícil distinguir o feminino do masculino, a não ser por certos detalhes difíceis de serem definidos... (CESAR, 1993, p.140).

A ideia de homogeneidade dos gêneros parte da prerrogativa de que os seres humanos, independentes do sexo que carreguem, são habilitados para terem as mesmas ações ou executarem as mesmas tarefas incondicionalmente de ser frágil ou forte, o importante é a competência inerente ao ser humano. Essas personagens coadjuvantes têm suas representações fortes e marcantes nas obras, mas não ultrapassam o limite de suas posições de criadas. Elas são mulheres que podem ser comparadas aos grandes personagens masculinos por sua sagacidade. Porém pode-se constatar que os seus planos de provar a incoerência dos médicos da casa, na peça teatral, a própria personagem Nieta planejou um artifício vestindo-se de médico e muito incisiva nas respostas para persuadir Argan, o dono da casa e seu patrão. No entanto, ela cumpre seu intento com a aparência de homem, já que naquela época não havia representantes femininos na medicina francesa.

Cena 8 – Nieta, vestida de Médico [...]

Nieta: Senhor receba com prazer essa minha visita e eu vos ofereça meus pequenos serviços para todas as sangrias e purgações de que precisa. (MOLIÈRE, 2008, p.133).

Nessa fala de Nieta, percebe-se que ela fingiu passar-se por médico, mas, mesmo sendo ela autora da ideia, seria incoerente aparecer como mulher; então a personagem tem que se disfarçar de homem, simplesmente porque a autoridade de um médico do século XVII não poderia ser confiável se não fosse com aparência masculina.

Já no romance, em nenhum momento há necessidade de a criada apresentar-se como homem, porém houve outra amostra de descaso no tocante a uma atitude da estrangeira, por

estar lendo alguns poetas consagrados e que provocam estranhamento, porque não era usual ou esperado de uma mulher, que ocupa a função de criada na casa, ter um hábito tão sofisticado. Dessa forma, a jovem Guiomar critica Mrs. Oswald, fazendo um comentário que remete à ideia de ser uma prática frequente, mas abusiva, por se tratar de serviçal doméstica, que distanciava muito do lugar inferior ocupado por ela.

- Por que me não mandou chamar?
- Estava talvez a dormir, ou entretida com o seu Walter Scott...
- Milton – emendou gravemente a inglesa, - esta manhã foi dedicada a Milton. Que imenso poeta, dona Guiomar!
- Tamanho como este calor – observou Guiomar, sorrindo... (ASSIS, 2012, p.29).

Observando as duas obras, pode-se analisar que ambos os autores, Molière e Machado de Assis, realmente privilegiaram a ação das mulheres. Enfaticamente, neste trabalho, ao detalhar a forma com que eles tratam as criadas, Nieta e Mrs. Oswald, independente dos gêneros textuais nos quais elas estão inseridas, percebe-se que elas estão condicionadas às suas ocupações e ao mesmo tempo reféns de suas posturas de mulheres. No primeiro estudo, Nieta tem que se disfarçar de médico e, no outro, Mrs. Oswald é criticada por se distrair lendo autores ingleses, como se suas condições de representantes do gênero feminino não fossem dignas para praticarem tais atividades, médica ou leitora. Aliás, fica bem transparente que o poder patriarcal se manifesta nas entrelinhas dos dois textos ficcionais, como se a criação literária espelhasse a realidade cultural quanto ao gênero submisso.

### **1.3. Molière, incrementando o teatro francês moderno.**

O presente estudo se ocupa em comparar a forma dramática do teatro tradicional e exclusivamente balizar a intenção de Molière ao produzir a peça teatral *O doente imaginário*, estabelecendo um novo caminho da dramaturgia, que é a comédia de costumes, o qual desvia da tragédia, para popularizá-lo com as inquietações do povo em geral. Na visão contemporânea, o autor merece todas as glórias, por investir numa forma cômica, revelando problemas que perturbavam sua concepção de justiça.

Para o público nobre do século XVII, a comédia de costumes não era bem vista e nem tampouco o seu autor, ao mesmo tempo ator, Molière, era visto com bons olhos. Inclusive no próprio livro é esclarecido que, após a sua morte, a sociedade francesa aristocrática quis mostrar sua indignação, fazendo do seu enterro um último gesto de vingança e desprezo por

sua figura desprezível. Então, a forma de mostrar o desagrado da comunidade francesa, seria a de recusar a dar o direito do corpo em sepulcro um enterro digno. Pode-se observar no trecho abaixo o castigo dado ao cadáver de Molière:

Os tormentos não terminaram com a morte. Molière dedicara toda a sua vida ao teatro. Acontece que era muito comum na sociedade parisiense daquela época, negar a atores o direito a um enterro em solo santo [...] Molière foi inumado no cemitério Saint-Joseph, no setor destinado aos loucos, suicidas e crianças mortas sem batismo. Era a vingança dos beatos. Molière foi enterrado a um palmo do chão. (GONÇALVES, 2008, p.179).

Revela-se claramente que a sociedade nobre de Paris condenava e achava imorais as atuações de Molière, que, mesmo depois de morto, recebeu o desprezo daqueles que repudiavam sua criação. Isso porque, o teatro dramático era o grande preferido do público mais abastado. Segundo, “Aristóteles ao dividir a forma dramática nos gêneros clássicos, tragédia e comédia, propõe que a tragédia retrate os homens melhores do que a são e a comédia, ‘piores do que são’.” (ASSUMPÇÃO, 2010, p.5). Dessa forma intui-se que a comédia era vista com desprezo e intolerância pelo público da alta sociedade francesa.

No entanto, apesar da elite parisiense ter repúdio à obra de Molière, este incrementou sua proposta de revelar na arte as incoerências das regras sociais, as quais permitiam silenciosamente o casamento por interesses e o charlatanismo da classe médica, que davam estabilidade às famílias, conservando o bom nome daqueles que podiam negociar seus interesses em nome de suas vaidades pessoais.

[...] aqueles que buscavam o “teatro popular” acreditavam que tudo que fosse “para o povo” era automaticamente vital, em contraposição a algo que não tinha vitalidade “teatro de elite”. Ao mesmo tempo, os da “elite”, achavam que tinham o privilégio de participar de uma seríssima aventura intelectual, que se contrapunha totalmente ao bombástico e débil “teatro comercial”. Já os que trabalhavam nos grandes textos clássicos estavam convencidos de que a “alta cultura” injeta nas veias da sociedade uma qualidade muito superior à adrenalina chula da comédia vulgar. (BROOK, 2011, p.5).

Sem dúvida, a intolerância dos nobres fora baseada na forma popular de se conceber o teatro, justamente porque a inovação seria mais para agradar o povo, que via graça nas transgressões do gênero trágico, e este, por sua vez, queria que tudo continuasse igual, pois o drama teatral ficaria somente no campo sentimental e jamais na exibição do real. Nesse caminho, experimenta-se a reflexão de uma sociedade que não tolera a inovação de Molière e, de certa forma, concentra-se na concepção de que a tradição teatral é algo inabalável e que somente o contexto erudito tem um conteúdo rico e superior. Molière foi tão incompreendido

na época, já que a picardia feria os costumes arraigados. Mas, por outro lado, a arte é sempre inovadora, sendo justamente a razão deste movimento, que, apesar de parecer não tolerado para a época, é saudável para seu prolongamento. Assim, em arte importa a inovação e as releituras de um mesmo objeto, como é descrito a seguir:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte e o procedimento da singularizarão dos objetos é o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio e experimentar o devir do objeto, o que já é passado não importa para a arte. (CHKLOVSKI, 1978, p.45).

A intuição de Molière estava certa, porque a imobilidade da arte não está relacionada com o seu objetivo, já que o artista tem que ser autêntico, para dar prosseguimento à arte, fazendo-a de forma inovadora, e realmente dar mais abrangência a sua finalidade criadora. A “peça” como um todo, incluindo o texto e suas implicações sociais e políticas, será uma expressão direta das tensões subjacentes (BROOK, 2011, p.25), revelando assim a própria visão de Molière, que usa a peça teatral para retratar sua insatisfação com as regras sociais vigentes. O texto ficcional permite esse desabafo, marcando sua obra com a sua íntima discordância com as regras vigentes. Daí permite-se a análise da obra no tempo presente. Contudo, “no teatro a personagem não só ‘constitui’ a ficção, mas ‘funda’ onticamente, o próprio espetáculo (através do ator) [...] No teatro, o homem é o centro do Universo.” (CANDIDO, 2007, pp.31-32).

Assim, o ator é o instrumento que pode projetar as contestações do seu produtor, criando uma obra que combine com sua percepção da realidade e denuncie seu repúdio aos costumes, os quais são tolerados pela sociedade convencional. Por conseguinte, na escrita de Molière percebe-se que o seu desajuste com a alta sociedade parisiense é bastante significativo, e nessa antipatia depreende-se uma obra que, subsidiada pelo o Rei Louis XIV e direcionada para um público mais popular, transgride a realidade, mostrando através das personagens uma oportunidade de instaurar pelo palco algumas mudanças nas normas rígidas daquele tempo. O crítico brasileiro Antonio Candido reconhece essa condição:

Não são mais as palavras que constituem as personagens e seus ambientes [...] Contudo o mundo mediado no palco pelos atores e cenários é de objectualidades puramente intencionais [...] A ficção ou mimesis reveste-se de tal força que se substitui ou superpõe à realidade. (CANDIDO, 2007, p.29).

É necessário ser muito astuto para inovar dentro de uma tradição já concebida por toda a sociedade francesa, porém o teatro tem uma finalidade universal e dessa forma a sua real conjuntura de ficção, personagem, mundo real e seu autor podem ser contestados, mas apenas o tempo e a crítica imparcial podem analisar a riqueza de uma inovação tão contundente. O recurso cênico no palco, ou seja, a atuação do ator frente à plateia traz ao teatro uma maior empatia com aquele contexto, como é vinculado na próxima citação:

[...] o teatrólogo visará mostrar-nos o “Brutus verdadeiro”, isto é não o Brutus que é autodefinito e representado pelo autor, mas o Brutus que a plateia vê quando reconcilia as várias contradições e anomalias que surgem dentro da personagem ou em suas relações com as outras ou com o mundo em geral. (MUECKE, 1995, p.90).

O verdadeiro entendimento ou a aceitação de uma obra teatral vem com o tempo, que pode experimentar o todo criado na ficção dramática e ter sua contemplação aquém de uma sociedade presa às convenções e aos preconceitos sobre qualquer mudança. Vale dizer que a obra *O doente imaginário* veicula a criação de Molière e sua compreensão não implica sua genialidade, mas toda sua abrangência, que apesar de ser diferente foi feita para um público menos intelectualizado, que pela risada compactua seus próprios anseios de mudança. “O teatro é sempre a busca de uma significação, bem como um modo de torná-la significativa para os outros. Este é o mistério.” (BROOK, 2011, p.64). Assim, toda a complicação do autor com seu tempo esvai-se num estudo prático, que valoriza o grande feito de uma comédia popular, representando as prerrogativas de uma classe ainda ignorada naquela época.

#### **1.4. A mão e a luva: um romance de transição**

Em uma primeira leitura do romance *A mão e a luva* desenvolve-se um triângulo amoroso, no qual a protagonista, como moça obediente e recatada, deveria casar-se com o marido que era pretendido por sua responsável direta. No entanto, uma narrativa simplória e inicialmente inserida no senso comum da literatura no século XIX tem um desfecho inesperado, o que leva o leitor a aprovar ou desgostar da jovem, a qual, antes de tudo, considera seus anseios pessoais de reconhecimento individual e por isso trama de forma sutil um plano, o qual acaba sensibilizando o coração de sua madrinha e levando, por conseguinte, à consagração de um casamento que trará muitos benefícios sociais, aos quais ela sempre procurou para sua ascensão pessoal.

Porém, quem insiste com Guiomar, a afilhada da baronesa, funcionando como testemunha, para lembrar a jovem das regras culturais, é Mrs. Oswald, companheira fiel da baronesa e predestinada a manter a ordem e tranquilidade daquele lar. Assim, na análise mais aprofundada dessa personagem, servindo de ponte entre a jovem e sua madrinha é que torna o estudo da obra machadiana mais significativa. Com base na literatura comparada, para observar a construção de todas as personagens e, principalmente, admirar a provocação do autor ao propor novos rumos desta escritura subjetiva, dando mobilidade e ação para a serviçal da casa. A premissa exposta abaixo, que tem na mudança da temática do romance romântico para o enfoque realista, é o que instiga o leitor mais atento.

Você sentiu e se deleitou, sem mais agora desejaria ter tempo para refletir e julgar. Então, vai à cata de alguns dos volumes que havia separado como os mais interessantes. Compara tal romance, tal peça de teatro [...] Julga os escritores seja conforme certas regras gerais do gosto e da arte sejam conforme suas próprias simpatias. Tudo isto pode fazer-se pessoal. Depois você encontrará talvez algum comentário explicativo, senão histórico, alguma nota, algum artigo crítico...; julgamentos, frutos da experiência, que lhe ensinarão a julgar por si mesmo. (TIEGHEM, 1995, pp.89-90).

De acordo com esse teórico da literatura comparada o romance analisado, apesar de ser o segundo da fase inicial machadiana, por isso ainda moldado sob as perspectivas românticas, desconstrói a figura da moça sonhadora e obediente, para conduzir o sacramento do matrimônio a partir de sua vontade.

A dissimulação e ambição são dois fatores relevantes nessa obra; segundo Tânia Serra (2009), *A mão e a luva* é o primeiro romance do “ciclo da ambição”, e que, apesar de Machado de Assis ter sua formação literária no apogeu romântico, o viés realista surge como uma compensação moral para o autor, usando as personagens femininas para manifestarem seu objeto secreto de ascensão social. Porém, a questão do desejo particular do autor é questionada por outros autores, como Wilson Martins (1977), que afirmou que a nova temática faz parte do estilo pessoal do autor fluminense ao tratar o amor, o qual está condicionado a outros fatores, nos quais a ambição seria mais forte do que o apático sentimento de um casal apaixonado.

Além disso, a metáfora “mão e luva” remete à ideia de apropriação mútua, que, de certa forma, faz emergir do matrimônio um bem estar para todos daquela casa: à madrinha, Mrs. Oswald e, principalmente, para a jovem Guiomar, que viu naquela consagração uma forma segura de ter o reconhecimento das demais moças nas altas esferas da sociedade. Como observa-se na descrição seguinte, o que importa para a moça é tornar-se uma dama da alta sociedade:

De envolta com essas sensações comuns a toda a alma, havia ainda as que eram dela – dela, que via ali seu último sol de moça solteira e contemplava por antecipação a aurora nova, o dia longo e feliz de suas férvidas ambições. Nesse ponto despia a sua fantasia, as asas de folha agreste, com que andara a pairar no meio daquela vegetação, para envergar outras de seda e brocado, e voar sabe Deus a que sítio de grandeza humana. (ASSIS, 2012, pp.116-117).

Na citação acima fica bem delineada a nova caracterização desenhada pela escola de transição, ou seja, de uma perspectiva romântica e, por isso, sonhadora; a personagem protagonista passa a enxergar seus interesses pessoais pela consumação do casamento com Luís Alves, que era um político promissor. Ele, por sua vez, esclarece que a ambição é uma característica positiva, porque traz ao relacionamento amoroso a chave do sucesso e a vantagem de conviver um com outro para manter seu brilho na sua escalada social. Assim, Guiomar, conversando com seu determinado marido, Luís Alves, também se assegura de que ele esteja satisfeito por encontrar uma companheira com os mesmos princípios ambiciosos, os quais regem suas escolhas.

– Vi que você era homem resoluto – disse a moça a Luís Alves, que assentado, a escutava.  
 – Resoluto e ambicioso – ampliou Luis Alves, sorrindo –; você deve ter percebido que sou uma e outra coisa.  
 – A ambição, não é defeito.  
 – Pelo contrário, é virtude; eu sinto que a tenho, e que hei de fazê-la vingar. Não me fio só na mocidade e na força moral; fio-me também em você, que há de ser para mim uma força nova. (ASSIS, 2012, p.119).

Fica bem esclarecido que o casal tem o caráter ambicioso em comum e novamente Tânia Serra (2009) conclui em seu artigo que tanto Luís Alves quanto Guiomar são carnívoros realistas, mas ameniza sua observação quando afirma que a pobreza era inadequada para uma moça de natureza fidalga. Inclusive, cada personagem deste romance tem na dissimulação a chave para viver de forma pacífica dentro da casa; mas, individualmente, traçam planos diferenciados. Nesse intento, principalmente a criada, aliada ao sobrinho da baronesa, quando se sente vencida, trata de descartar o moço, mudando seu discurso. Para isso, usa o amor, justificando a escolha repentina da moça. O diálogo abaixo relata que Jorge culpava Mrs. Oswald por não ter se empenhado mais em favor dele.

– Na primeira ocasião que se lhe ofereceu, expandiu-se Jorge com Mrs. Oswald.  
 – Perdeu-se tudo... – murmurou ele.  
 A inglesa não respondeu  
 Jorge continuou ainda a falar...

– Tudo se perdeu – disse enfim o sobrinho da baronesa – talvez por culpa sua.  
 – Minha? – perguntou Mrs. Oswald...  
 – Não mostrou calor suficiente – disse ele enfim.  
 Que quer? – disse Mrs. Oswald – O coração não se pode dominar, nem há meio de impor-lhe um sentimento.  
 Dona Guiomar é uma santa criatura, ama deveras ao seu rival; há nada mais justo do que casá-los? (ASSIS, 2012, p.114).

Pela resposta da criada, percebe-se que ela se explica como se fosse devota da amizade daquela moça e, assim, favorável ao sentimento nobre que a última sentia pelo rival Luís Alves. O interesse de Mrs. Oswald é estar bem com todos da casa; ela automaticamente muda sua argumentação com Jorge, dizendo que o amor é a fórmula para o sucesso no casamento, continuando em sua condição confortável dentro da casa. Por conseguinte, Jorge, que era apenas o candidato para desposar a jovem Guiomar, tendo sua função anulada no desfecho da narrativa, sendo descartado por todas as mulheres da casa.

Então, Mrs. Oswald, que se tornou tão próxima a Jorge, após a confirmação do casamento com Luís Alves, vira as costas ao pobre rapaz, já que ele deixa de ser objeto importante de seus planos. Vista essa postura “interesseira”, retoma-se o conceito para agência, descrito abaixo:

[...] em agência, intencionalidade poderia incluir planos e esquemas altamente conscientes; metas, objetivos e ideias um pouco mais nebulosos; e finalmente, desejos vontades e necessidades que podem variar de profundamente encobertos a bastantes conscientes. Em suma, intencionalidade como conceito quer incluir todas as maneiras como a ação aponta, cognitiva e emocionalmente, para algum propósito. (ORTNER, 2007, p.52.).

Como no conceito acima, a criada, sabendo do casamento já anunciado pela jovem Guiomar, rapidamente muda seu esquema de ação, descartando Jorge, para estar bem com as outras moradoras da casa.

Aliás, a criada, na sua situação de agregada doméstica, tem que ser coerente, submissa à vontade das donas da casa, isto é, o que estiver na contramão de seus objetivos seria simplesmente um estorvo e, por isso, deve ser ignorado. Nesse contexto de interesses e descartes, a arte imita a vida na sua seleção eletiva e, nesta narrativa realista, Machado de Assis atribuiu à protagonista a condução de sua vontade de ascensão social. Dessa forma ele desconstrói a convenção literária, porque seria incontestável no meio burguês uma mulher ainda muito jovem escolher seu futuro marido. Entretanto, numa revisitação ao texto, pode-se inferir que essa novidade tem a permissão da instituição literatura. É o que mostra a citação abaixo:

[...] literatura como instituição histórica com suas convenções, regras, etc., mas também esta instituição de ficção que dá, em princípio, o poder de dizer tudo, de desvencilhar-se das regras, de deslocá-las, e desse modo, instituir, inventar e também suspeitar da diferença tradicional entre natureza e instituição, natureza e lei convencional [...] A instituição da literatura no ocidente, em sua forma relativamente moderna, está a autorização para se dizer tudo, e sem dúvida também a vinda de uma ideia moderna de democracia. (DERRIDA, 1989, p.3).

Quanto à obra *A mão e a luva* ser considerada um romance de transição coincide com a teoria da literatura como instituição, desenvolvida pelo pesquisador acima. A narrativa de Machado de Assis burla o senso comum romântico, que sempre brindou os enlaces matrimoniais conjugados à escolha da família. No entanto, quando o escritor desestabiliza a regra social, identifica na leitura a liberdade de instaurar novos rumos, o que conjuga a introdução do realismo com aquilo que a ficção pode incrementar além do que é a norma padrão. Entretanto, o estranhamento à forma subjetiva da escritura machadiana é bastante produtivo, já que o matrimônio por interesses no século XIX incomodava algumas pessoas daquela sociedade; então, o romance realista adentra nessa questão, porém reflete a insatisfação individual, com a qual o autor faz em sigilo um desabalo para contestar a convenção social. “Quando o texto procura uma impressão, um efeito de realidade [...] fala-se de realismo.” (REUTER, 2007, p.156). Embora o romance pareça simplório e narre simplesmente o conflito de uma bela jovem que, em idade de casar-se, faz sua escolha apoiada por sua madrinha e por isso partilham de um final feliz, a análise mais aprofundada revela a verdadeira intenção em que se engendravam os escritos realistas: “Os romances deviam se apoiar em conhecimentos, produzi-los e comunicá-los, a fim de instruir os leitores.” (REUTER, 2007, p.166). Assim, nas atitudes irreverentes das mulheres, neste romance, percebe-se que elas são personagens guiadas para reproduzir a norma do acordo matrimonial. Todavia, o desfecho do romance desvia do caminho esperado e felizmente prioriza a vontade da jovem. Assim, Machado de Assis, ao reverter o final em favor da protagonista, pretendeu mostrar que uma decisão tão séria e definitiva tem que partir de uma escolha pessoal, ou seja, da preferência da futura esposa.

O autor conduz as falas, principalmente as das mulheres (a baronesa e Guiomar), “como se já houvesse uma predisposição, uma intencionalidade não confessada de jogar com algo por detrás das simples aparências”. (CAMARGO, 2005, p.18). A baronesa, querendo agradar, concordando com a opção dela para manter aquele vínculo afetivo, e a jovem, por sua vez, sabendo que seus desejos não seriam contestados pela compaixão conquistada em sua madrinha. Comparada com a escola romântica, esta narrativa realista, a princípio apenas com

um enredo previsível, revela a ambição como a principal aliada na questão do casamento, o qual se realiza sob as vontades do casal, que têm em comum as prerrogativas de serem reconhecidos socialmente e viverem em comunhão com a racionalidade e o poder.

## 2. ABORDAGEM HISTORIOGRÁFICA DO FEMININO EM *O DOENTE IMAGINÁRIO* E *A MÃO E A LUVA*.

O prazer que uma obra literária instila no homem é composto por uma sensação de novidade e por uma sensação de reconhecimento.

René Wellek e Austin Warren

Os estudos historiográficos permitem um diálogo direto entre a literatura e a história, apontando que a ficção tem muito mais a revelar sobre a cultura de um povo, porque é o foco subjetivo do escritor sobre um tema, do que a construção artística organizada moldada a partir de um determinado gênero literário. Assim, nas informações completas científicas ou nas minúcias relatadas nos textos literários ecoam vestígios do passado. Por isso, através das personagens femininas e de suas atuações ficcionais nas duas obras aqui analisadas, *O Doente imaginário* (1673) e *A mão e a luva* (1874), apreende-se com a escritura própria do autor, inserida num contexto temporal, um passado significativo. Também a reprodução nas atitudes delicadas e, ao mesmo tempo, com um respeito subserviente das mulheres nos seus discursos históricos, enfatizando, no caso dos textos escolhidos, as suas múltiplas relações domésticas, conduzindo os enredos, os quais denunciavam o compromisso do casamento por interesse e outras artimanhas sociais, que lançam no presente alguma compreensão do que era fato em tempos remotos.

Especificamente, a obra teatral de Molière é um bom exemplo da condição do autor mediante a realidade pretérita, pois ele concilia a representação cênica com a realidade de uma época que tem certa contribuição com os fatos atuais. Por isso, a citação abaixo explicita que a apresentação de uma peça teatral é capaz de envolver o auditório e quebrar os limites humanos, já que a representação ao vivo tem esse poder de envolver o público.

O Teatro nos leva à verdade através da surpresa, da excitação, dos jogos, da alegria. Integra o passado e o futuro no presente, permite que tenhamos uma distância entre nós e aquilo que normalmente nos rodeia, e elimina a distância entre nós e o que normalmente está longe. (BROOK, 2011. pp.80-81).

Por conseguinte, a comédia do século XVII, *O Doente Imaginário*, tão distante cronologicamente dos dias atuais, retoma as características do “classicismo francês ou neoclassicismo”, que principalmente idealizava as ações humanas. Todavia, o autor, o qual tinha um estilo próprio, através do gênero cômico ou do riso empreendia a crítica social à hipocrisia e diretamente denunciava a postura errônea da classe médica naquela época, dando destaque à criada da casa, por representar um tipo comum e subalterno, usando uma

linguagem simples e até grotesca, para aproximar-se mais do leitores/espectadores. “Molière entende que para atingir seu público é necessário envolvê-lo numa teia de ações que o façam reconhecerem ali pessoas do seu meio.” (LEAL, 2006, p.9), Daí a importância da empregada que, tão próxima do patrão, promove uma reflexão na atitude hipocondríaca, desmedida e descabida.

Por outro lado, a criada, na sua situação de agregada da casa, fiel companheira da filha primogênita, também se faz de vencida para distrair o pai e a madrasta, que queriamvê-la casada com um médico, o qual seria muito útil para atender à doença imaginária do patrão. Inclusive, a outra mulher da casa, que seria a mãe postiça das filhas de Argan, estava muito mais interessada em ficar com a fortuna daquela família, mesmo que isso fosse através da morte prematura do marido enfermo.

Assim, a peça teatral envolve todas as personagens com um enredo divertido e cada uma com seus conflitos. Apenas a criada se ocupa em divulgar e tentar persuadir todos para reverter as atitudes irracionais daqueles adultos inconsequentes e às vezes muito egoístas. Uma simples criada representa o papel de uma bufona, aceitando passivamente os maus tratos de seu patrão; porém ela tem o objetivo de levá-lo a perceber o interesse desonesto dos médicos e também proteger e promover a união da filha mais velha com o rapaz que a encantou definitivamente.

Dessa forma, o riso em Molière, no século XVII está a serviço da informação, e a linguagem empregada por Nieta revela sua determinação numa forma mais popular e por isso tem um alcance mais profícuo; ou seja, através da encenação cômica, um assunto que causa conflito social é abordado de forma mais criativa, porque os problemas são abordados com gestos e linguagens mais populares. A comédia tem o objetivo de esclarecer e questionar ao mesmo tempo, como é tratado logo abaixo:

O riso não é mais um sopro vital, um modo de vida, tornou-se uma faculdade de espírito, uma ferramenta intelectual, um instrumento a serviço de uma causa, moral, social, política, religiosa ou antirreligiosa. (MINOIS, 2003, p.409).

Então, o tipo cômico-carnavalesco expresso por Molière é difuso tanto na linguagem, quanto no comportamento inconveniente, mas com a determinação do gênero feminino, que traduz na ficção a missão utilitária de escancarar num lar burguês a alienação de costumes, até então inabaláveis. Assim, Nieta conduz pacientemente seus planos pessoais, fingindo-se inocente e estúpida, mas servindo-se da liberdade e dos seus relacionamentos com todas as personagens para alcançar seus objetivos. Tanto a forma extravagante da criada se relacionar

com o patrão quanto a aproximação da linguagem popular utilizada por ele, estabelecem na peça teatral esta veia humorística, a qual fez parte da criação de Molière, para lidar com seus conflitos diante de uma sociedade elegante feudal do século XVII. Através da comédia, os assuntos mais rebuscados, por tratarem os temas que escandalizam a sociedade, são normalmente expostos, como relata a citação abaixo:

Edificar pelo contra exemplo: esse é o princípio dos autores cômicos que nos anos 1670, defendem a prática do realismo cômico diante da sociedade [...] sexualidade, escatologia, adultério, roubo, tabagismo, alcoolismo: tratar esses flagelos sociais com o riso, ressaltando insólito incomum, raro o ridículo por meio de uma exposição pública é tão eficaz quanto uma argumentação séria. (MINOIS, 2003, p.454).

Neste contexto de denúncia por meio da comédia, vê-se que o problema tratado em *O doente imaginário* é o hipocondrismo exacerbado. No entanto, a forma de tratamento, trazendo o ridículo na postura do médico e a alienação do burguês, que compra sua saúde ou seu bem estar psicológico e físico, foram tratados pela ironia. Esse quadro crítico deixa transparecer a grandeza do autor, que tratou um assunto sério de forma inusitada; Molière foi criativo e bastante genioso ao optar pelo tratamento eficaz dado aos entraves sociais da época.

A outra obra analisada referenda três personagens femininas na obra de Machado de Assis, *A mão e a luva*, do século XIX, em que o Brasil estava se afirmado como país econômica e socialmente independente; porém, ainda nas produções culturais existe certa influência de outros países: França e Inglaterra, os quais eram referências dos padrões sociais, para todo o mundo. Assim, esse autor, já na fase realista brasileira, elaborou um romance, que tinha um enredo bastante previsível quanto ao final feliz. Além disso, apresentou uma formação ímpar, tendo, como habitantes daquela moradia, três mulheres: a baronesa, Mrs. Oswald (a preceptora) e Guiomar, a jovem afilhada, que se mudou para junto de sua madrinha após a morte da filha daquela viúva.

A casa tinha uma convivência bastante harmoniosa e, como a baronesa gozava de status por seu título nobre, dava seguimento à rotina de uma estrutura social, em que as moradoras recebiam visitas para pequenas recepções regadas à música e convidados também burgueses. Aliás, a origem de Guiomar era humilde e apenas pela afeição de sua madrinha é que a afilhada foi trazida para aquela casa, na qual Mrs. Oswald, uma inglesa de meia idade, já era a preceptora da sua filha Henrique, a qual por morte súbita foi substituída pela jovem, na mesma idade, e com uma conduta e carisma capazes de levar a baronesa a tratá-la como faria com sua própria filha.

É necessário lembrar, que esse texto ficcional foi naquela época escrito em capítulos, os quais se prestavam a individualizar as descrições de cada personagem. Contudo, a protagonista, Guiomar, mostrou-se mais sagaz, apesar da pouca idade. Por tornar-se o centro das atenções da baronesa, ela incomodava muito Mrs. Oswald, que sabendo da intenção daquela cuidadosa madrinha em casar a moça com um bom partido, vê no sobrinho, Sérgio, um pretendente ideal, o qual, mais por interesse financeiro do que por amor, é motivado pela inglesa para desposar a prima.

Guiomar, a filha do coração da baronesa, de certa forma é mais esperta do que a culta estrangeira Mrs. Oswald, que tenta insistentelemem lembrar à moça seu compromisso de casar com o candidato que satisfizesse sua madrinha. Entretanto, a jovem confia no amor da baronesa e arquiteta um plano para que o promissor político Luís Alves fça o pedido do casamento, colocando maliciosamente, mas de forma discreta para os leitores, o seu favoritismo em ficar ao lado de um homem ambicioso, que era para a jovem uma característica louvável. Inclusive, por escolher o homem que lhe proporcionaria riqueza e reconhecimento social, então, no final da obra, quebrando o ostracismo do romantismo em obedecer às convenções sociais, surpreendentemente o casamento por interesses ou arranjado não se consolida.

Porém, o fato do autor abordar o tema do matrimônio culturalmente realizado nas casas nobres remete à concepção histórica, que, através da narrativa ficcional, já mostra uma nova visão, partindo de uma atitude arquitetada de uma jovem determinada, mas bastante inteligente. E, nesse caminho, a criada Mrs. Oswald também é responsável indireta pelo desfecho da ficção, já que ela usa argumentações bem razoáveis para persuadir a moça de se casar com o sobrinho da baronesa; mas a preceptora é surpreendida com a rapidez de Guiomar, que faz Luís Alves adiantar seu pedido de casamento, prevendo seguramente que sua madrinha não a contrariaria.

Os papéis femininos são historicamente muito relevantes, o que o autor brasileiro, Machado de Assis, concebeu através das produções europeias, exemplos de tipos de personagens após a ruptura feudal, as quais ainda subexistiam sob os vínculos de nobreza com algumas figuras femininas, ou seja, o papel da preceptora que daria sofisticação às famílias, após o ano de 1830, com uma crise econômica grave nos países de economia hegemônica e, principalmente, através da abertura para entrada dos estrangeiros no Brasil. O autor caracterizou Mrs. Oswald com uma função estruturante entre a história e a ficção. Também, para representar a cultura eurocêntrica, a estrangeira permaneceu na casa para cuidar dos

interesses de sua patroa, mas, de uma forma silenciosa e sutil, intentava sobre a melhor forma de se tornar uma embaixatriz.

Assim, a baronesa, viúva, serviria como uma escada, enquanto a jovem afilhada deveria, como as outras moças, aderir ao casamento, deixando a casa, e seguir sua nova vida. No entanto, a preceptorada não contava com a audácia da jovem, comparando com Balzac, que identificava a mulher vivida por Guiomar; diferentemente da burguesa, aquela tem equilíbrio e clareza nas suas decisões, “femme comme il faut” (mulher como ela deve ser), traz ao leitor uma surpresa na irreverência da protagonista e ainda presta a abalar a concepção do casamento por interesses, que era historicamente imposto.

Enfim, o que se analisa das duas obras, as quais dão destaque às personagens femininas, são as interferências das duas criadas nos acontecimentos das respectivas moradias. Primeiramente, a situação de Nieta, induzindo seu patrônio a perceber o abuso dos médicos em pleno século XVII, ditos bem intencionados, mas, ao contrário, reforçando a doença imaginária que lhes rendia um bom retorno financeiro. Já no contexto da narrativa do século XIX, Mrs. Oswald silenciosamente tramava para tirar a afilhada intrometida naquele lar e, para isso, manipulava outras personagens para conseguir seu intento de tornar a ser a companhia preferida da baronesa.

A obra de Molière, uma comédia de costumes, traz no seu contexto a crítica ao casamento por interesse, isto é, uma formalidade das famílias burguesas, enquanto no romance a história do matrimônio arranjado também foi abordada durante toda narrativa. Porém, ambos foram rejeitados pelas criadas e, de certa forma, foram contornados, contrariando as regras sociais das épocas retratadas, que coincidiam quanto a esse costume tão inaceitável para estabelecer enlaces matrimoniais, a partir de compromissos econômicos dos responsáveis pelas jovens das respectivas obras.

## **2.1. A cultura do casamento: traços das formações familiares até o século XIX**

Desde o século XII, o casamento já era um sacramento da igreja, ou seja, a comunidade feudal, para evitar a dispersão das mulheres em outras atividades, bem como para a diluição do patrimônio das famílias, realizava os matrimônios tal como eles são celebrados formalmente hoje. No entanto, a obediência da mulher aos pais passava a ser uma submissão conjugal, em que a união dos cônjuges era um ritual ao mesmo tempo privado e público,

Privado porque representava em última instância, a união de parentelas, concretizando-se o ato apenas com a intervenção dos familiares. Tornava-se público, porque no momento da cerimônia, havia muitos espectadores que deviam aclamar o ato. O oficialente era o pai do rapaz [...], estabelecia-se uma ligação sentimental – *dillectio* – na qual a direção ou governo ficariam reservados ao homem, cabendo à mulher a submissão. (BAUER 2001, p.23)

A proposta do matrimônio entre os noivos escolhidos pelos pais, com interesse de conservar os patrimônios das famílias envolvidas; a importância da família do noivo, a qual realizava a cerimônia do casamento, mediante a comunidade; também o marido, que era o dono da casa em todos os sentidos, sem nenhuma restrição da sociedade ou da esposa, isto esclarecido, remontam à convenção do que era este sacramento nos séculos passados, nos quais as mulheres eram claramente relegadas ao segundo plano. O pai definia o melhor pretendente da filha, principalmente por ter a mesma situação financeira e pertencer ao mesmo círculo de amizades, como está exposto na seguinte citação:

No século XVII [...] O poder patriarcal era definidor quanto às intencionalidades das uniões, pois “quando se tratava de casamento, ninguém pensava em contestar o poder dos pais nessa questão.” Os casamentos arranjados continuavam a ser uma forma de manutenção e expansão patrimonial. (MULLER, 2009, p.1).

Tudo que era relacionado ao casamento: da escolha, da posição da mulher e dos bens envolvidos perpetuava a vontade dos pais, que viam nas uniões matrimoniais um bom negócio para expansão e manutenção dos bens materiais da família. Porém, até este século ignoravam-se as verdadeiras vontades dos noivos, os quais eram dependentes, deviam respeito e nunca contestavam as vontades dos pais. Quando a mulher se refere a ninguém, reforça a ideia que a preferência por tal marido era unicamente por intenção e interesse em preservar ou até aumentar o patrimônio do patriarca. Então, o desgosto ou outras implicações emotivas não eram nem discutidas e muito menos denunciadas por outrem. A negociação do matrimônio era exclusividade do pai de família.

O papel do homem, seja como pai ou marido, não podia ser questionado. No ano de 1803, o código civil apresenta nos artigos 375 a 383 um esclarecimento sobre a correção paterna, que era legítima e tinha que ser executada para o respeito do chefe da família. E, nas exigências mais antigas do patriarcado, a lei em 1938 institui a punição da mulher que desobedecer ou desrespeitar as vontades dos homens, independente de sua relação com eles, seja de pai ou cônjuge.

A lei dá ao homem o direito de corrigir os que lhe proporcionam infelicidade doméstica [...] A autoridade paterna e marital é um direito privado

reconhecido publicamente. Nesse espaço autoritário que é a família, os direitos femininos são inexistentes enquanto o segredo de família pode suportar condições jurídicas e viver muito à vontade. (CHARTIER, 2009, p.592).

Assim, o homem da casa tem o direito adquirido de punir sua filha ou sua esposa conforme a sua vontade e não deve nenhuma explicação à sociedade. A Lei favorece apenas o gênero masculino, enquanto a mulher permanecia sem atitude para protestar as decisões dos donos da casa. Inclusive, qualquer punição era entendida pelos vizinhos ou pela comunidade como obrigação do homem, para manter sua autoridade. E, mesmo que houvesse sérios danos àquelas mulheres, as quais sofriam maus tratos, estes eram silenciados no espaço privado dos lares.

Enfim, o patriarcalismo que fora bastante radical até meados do século XIX, era natural e ainda tolerado pelas famílias, já que constava em lei, onde a mulher era um ser exclusivamente comandado pelo homem, o qual exigia respeito a suas vontades e ao seu papel de mantenedor do lar. É claro, não havia espaço ou argumento para reivindicações de esposas, as quais eram educadas para obedecer aos maridos, além de gerar filhos, criá-los e manter o funcionamento da casa.

Precisamente no século XIX, a partir de 1830, na França, com o triunfo do realismo, descrevendo uma variedade social expressiva, ainda subexistente o casamento na classe média em correspondência aos rituais mantidos, como herança do regime feudal. Estes negócios matrimoniais almejam, na união por conveniência, por um lado, a classe média, como forma de ascensão, e, por outro, a classe burguesa, como mantenedora da posição que já havia conquistado. Então, nas obras ficcionais, abandonando as feições românticas do casal apaixonado, vê-se uma mudança significativa para o casamento, depois da ruptura feudal, a dar estabilidade e servir aos princípios de segurança social: “[...] a ideia de família, como baluarte da sociedade burguesa contra invasores perigosos a ela estranhos e elementos destruidores a qual tinha no seu seio, passou a ser a alicerce intelectual do drama”. (HAUSER, 1972, p.972). Dessa forma, o casamento era moldado de acordo com os interesses das famílias, ou seja, as uniões passaram a se servir mutuamente com valores mais racionais do que sentimentais.

A vida em família, pública e privada, tem um ritual que é seguido ao extremo pelos burgueses, como se preservassem o luxo da corte. Tudo teria que funcionar de acordo com as regras já praticadas socialmente. Porém, houve algumas ameaças que podiam desestabilizar alguns casamentos, como: criados (as), filhos adolescentes ou a morte do pai.

No caso específico dos jovens, principalmente as adolescentes em idade de casar estavam a serviço da vontade do grupo familiar, que tinha o papel de tratar, com outras famílias de interesses semelhantes, o matrimônio. E os jovens, por sua vez; “só têm a obedecer e calar.” (PERROT, 2009, p.152). Nesse sentido, a moça solteira não tem decisão, mas tinha valor para a família, que negociava sua juventude.

No Brasil, os padrões hegemônicos eram mantidos para os casamentos, que aconteciam também por interesses entre famílias com o mesmo nível social. “Algumas raras mulheres casaram-se por amor, outras tantas por imposição paterna.” (BAUER, 2001, p.119). Assim traçava-se aqui o mesmo compromisso matrimonial dos países europeus, os quais concordavam em tratar as mulheres como mercadorias.

Inclusive, outro aspecto que poderia incorrer na vida conjugal com a perda do marido era o compromisso da viúva, em que a responsabilidade da esposa também previa representar publicamente o marido. No caso de ficar viúva, a mulher, desde a época feudal, tinha que honrar todos os compromissos do falecido marido. “Como esposa, este poder lhe era delegado pelo marido, na ausência deste, a viúva o exercia com pleno direito.” (BAUER, 2001, p.3). Além das atividades domésticas, como também a criação e zelo pelos filhos, a viúva é quem dá seguimento às atividades do marido. Desde a proteção da casa, preparo e execução dos compromissos sociais e principalmente a orientação e encaminhamento dos filhos, principalmente das moças, para não mancharem o nome da família.

## **2.2. Transição da história cultural e adaptações do feminino no classicismo francês e no realismo brasileiro**

No século XVII, precisamente entre 1642 a 1673, Molière escreveu suas comédias, estando na contramão do gênero mais valorizado até então, que eram as tragédias. Porém, a alteração no classicismo francês deu-se pela assimilação da realidade de uma maneira particular. A predileção pelo cômico é devida à função do gênero em corrigir os homens e levá-los a uma reflexão, mesmo que sintomática, através das ações das personagens, as quais são reconhecidas como pessoas do seu meio.

Dessa forma, mesmo naquela época o neoclassicismo, da forma como era designado, porque tinha em sua composição ideias da antiguidade greco-latina, curvava-se à irreverência de figuras mais atrevidas como: Corneille, Racine ou Molière, os quais nem agradavam os eruditos, por não escrever em tragédias, mas em contrapartida conquistaram o público, que se

encantava por estar representado nos palcos pela imaginação dos autores e atitudes verossímeis das personagens quanto aos dissensos dos nobres. Desde a linguagem popular quanto as cenas cômicas aproximavam as pessoas com os autores com leveza e transparência no palco. A próxima citação retrata a fusão do público com a comédia apresentada:

No teatro, a linguagem trágica ganha especificidades de “eficácia, energia e beleza” uma vez que as ações físicas eram minimizadas. Já a comédia acompanha alguns desses preceitos, mas se permite um pouco mais de leveza [...] uma linguagem mais simples, condizente com esse tipo de personagem, ao mesmo tempo, para que as ações físicas fluíssem, pois não existiam mortes ou cenas violentas que chocassem o público ou que pudesse torná-lo consciente da artificialidade teatral. (LEAL, 2006, p.5).

A assimilação de Molière pela realidade social é contestada através de suas comédias, em que as personagens, nas suas falas simples, mostram os aspectos grotescos dos homens e suas respectivas pluralidades no seu contato e assimilação com a atividade ficcional representada por tipos mais populares. No entanto, sua predileção pela veia cômica representava o estilo apreciado pelo rei Luis XIV, o qual se deliciava em assistir personagens debochando de alguns valores até então intocáveis na sociedade aristocrática.

Embora o público mais requintado rejeitasse esse gênero teatral, um grande número de telespectadores populares se identificava com a maneira simplificada de representar a arte teatral.

Assim, é a concepção da dramatização a partir da ideia do carnaval, dizer e rir dos costumes de uma época mantinham as barbáries e contradições de classes mais abastadas, camufladas no interior das famílias feudais, as quais preferiam ver nos palcos cenas de dor e de comoventes emoções trágicas. Além do mais, a citação abaixo trata do caráter do carnaval, em que não são obedecidas as diferenças de classe e nem de gênero, porque todos se misturam:

[...] apesar das diferenças de caráter e orientação, a forma do grotesco carnavalesco cumpre funções semelhantes, ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo. (BAKHTIN, 2002, p.30)

Além da grande competência de Molière em engendrar sua peça teatral pela forma cômica da representação teatral, há a assimilação do carnaval, em que as pessoas podem dizer tudo o que pensam e permitem-se misturar e relacionar com grupos de todas as classes. A

banalização nas atitudes das pessoas traz à tona algumas verdades, que são encobertas no seio da sociedade mais abastada e, mediante essa condição de igualdade, a comédia tem o objetivo de desmascarar e ultrajar algumas incompetências da comunidade elitzada, em revelar certas normas sociais totalmente incoerentes e mentirosas.

Também a história cultural de grande expressão na unidade dos valores clássicos sofreu uma grande transformação em sua tradição a partir do século XVIII, em que as ideias tradicionais são alteradas segundo as teorias de recepção. Contudo, a literatura, antes presa à cultura dos cânones ou à história cultural clássica, era exclusividade dos nobres individualistas, enquanto que para os padrões populares elegeram a comédia para representar as práticas ou aspirações coletivas, resultado de uma solidificação da classe média. Assim, os textos chamados populares refletiram os novos estilos de vida e, neste caminho, é importante sintonizar que os costumes ou noções tradicionais que balizaram certos valores no passado são imprescindíveis para conhecer raízes da cultura ocidental atual, mas pode-se sentir a mudança na tradição clássica principalmente por vias literárias, que permite associar certos valores que faziam parte da história cultural. “Embora o passado não mude, a história precisa ser reescrita a cada geração, para que o passado continue a ser inteligível para um presente modificado.” (BURKE, 2000, p.241). Então é necessário resgatar, através dos textos narrados ou escritos, a cultura que a concepção contemporânea precisa conhecer para entender as transformações culturais. Logo abaixo a citação trata da emergência da classe média sobre a aristocrática:

Todas as feições características do século, já são reconhecíveis por volta de 1830. A burguesia está na posse plena de sua força e tem dela consciência. A aristocracia sumiu-se da cena dos acontecimentos históricos e passa a ter uma consciência puramente privada. A vitória da classe média é segura e indisputada. De certo os vencedores constituem uma classe capitalista não liberal e inteiramente conservadora [...] mas é uma classe não aristocrática e não tradicionalista na maneira como vive e pensa [...]. Mas tão depressa a emancipação da classe média é levada a cabo, logo se inicia a luta de classe trabalhadora pela conquista dos seus direitos. (HAUSER, 1972. pp.882-883).

Com o fim do romantismo, que constituía a nobreza como seu público alvo, observa-se um novo alicerçamento no século XIX, com novos padrões para os romances, ou seja, estes passam a mostrar uma realidade social embasada na cultura das classes médias e novos mecanismos socioeconômicos. Ao contrário, os nobres camuflam sentimentos e vivem na fuga da realidade. A nova estética escancara os defeitos humanos, porque é ele quem se insere no mundo com suas diferenças, pensamentos capitalistas e desagregação do gênero feminino.

Michel Foucault, em *história da sexualidade* (1990.v.1), defende a tese que no século XIX o sexo começou a ocupar um lugar de grande importância na sociedade ocidental. [...]. Faz-se possível, então considerar as relações sexuais como lugar para mudanças de poder envolvendo classes e culturas. (MONTEIRO, 2000, p.11).

Inclusive a inversão dos papéis, ou seja, o gênero feminino assume uma nova importância, contrariando a tradição patriarcalista até o século XVII, no qual até o cânone literário era restrito à tragédia, isto sempre contava um caso de amor desastroso ou de um amante solitário. Porém Molière preferiu o cômico oficial, como o burlesco, o bufão, que são personagens bizarras, que se presta a descontar o lado irracional dos grupos humanos, dando uma nova concepção de sociedade, isto é, que nem tudo tem seu lugar ideal para a realidade dos homens.

O cômico oficial, de convenção, visa reforçar a norma social excluindo, por ironia os desvios, os marginais e os contestadores de qualquer espécie. Há alvos bem precisos. Sério, pedagógico, ele demonstra aos homens de bem quanto é ridículo um avarento, uma pessoa que procura sair de sua condição, um ímpio, uma mulher que quer ser sábia, um doente imaginário [...] (MINOIS, 2003, p.413)

Assim, Molière traz para a peça *O doente imaginário* um contexto bem irônico, no qual o patrão é repreendido por sua criada, que não acredita na sua doença e, durante toda a trama, faz várias manobras para fazê-lo enxergar o charlatanismo dos médicos. Além de ser hipocondríaca, a personagem masculina principal relaciona-se diretamente com Nieta e esta serva não é nada obediente, ao contrário, é bastante ousada. Na sua vivência simples, ousa discutir com seu patrão, que também usa a linguagem mais distensa para tratá-la. Esse relacionamento de palavras infames e chulas é inspirado na obra de cultura popular desde o renascimento, com Rabelais. Como se vê na citação de Bakhtin: “Rabelais é o herdeiro e o realizador de um riso popular milenar. Sua obra é a chave insubstituível para toda a cultura cômica europeia, nas suas manifestações mais vigorosas, profundas e originais.” (Bakhtin, 2002, p.429).

E, nesse caminho de manifestações linguísticas próprias da classe operária, Molière foi muito audacioso ao escolher a criada, uma figura extrovertida e simples, para contestar o abuso dos médicos daquela casa. Como Rabelais não só criticava aqueles em sua volta, também Nieta, a criada, defendia a filha mais velha contra a ideia de um casamento por interesse. Aliás, ela sempre estava no centro das ações, embora continuasse na sua posição de serviçal, mas com várias estratégias para conseguir seus objetivos.

Então, Nieta, no papel de bufona, a qual faz lembrar o seguinte comentário tecido por Bakhtin (2002), o qual pode descrever a própria existência dessa personagem, a qual tem um comportamento que não é literal, mas figurado: “desde a sua aparência e tudo que diz não tem sentido direto e imediato, mas figurado e até invertido”. Ela instaura nesta peça teatral a denúncia de valores sociais desmedidos e combate com suas armas silenciosas as loucuras de seu patrão.

No caso de agir silenciosamente, a criada o faz passando-se por ignorante ou até inocente, mas, na sua condição inferiorizada, procura mostrar uma alienação aparente, enquanto age de acordo com suas convicções.

A descrição da criada, na peça de Molière, com suas características burlescas e irônicas, ajuda a abalar o radicalismo das ideologias masculinas, que são repensadas no início do século XIX, porque “O feminino só existe na sexualidade” (CESAR, 1993, p.140) e esta nova concepção serve para lembrar que, tanto nas obras literárias quanto nos contextos mais diversificados, as mulheres conseguem mostrar mais que a beleza física, e na obra *O doente imaginário* as mulheres têm uma atuação notória ao lado dos homens, ou pelo menos são respeitadas nos seus lugares com suas próprias identidades.

Assim, delineia-se uma nova postura do gênero feminino na sociedade moderna, abandonando a interpretação da sociedade meramente masculina, realçando a presença das mulheres na literatura, aquilo que Honoré de Balzac já tinha percebido na sua obra *A comédia humana*, em que o autor afirma das personagens femininas: “[...] se tirássemos os personagens femininos, a obra desabaria [...]. Elas balizam os humores de A comédia humana, elas são causa e consequência de tramas que se encadeiam, [...].” (MACHADO; HEINEBERG, 2006, p.13). Dessa forma, a presença feminina nos livros, principalmente em comparação ao romantismo, em que as mulheres eram tipos submissos aos protagonistas masculinos ou tinham destaques no imaginário da beleza estética, ficaram ultrapassados. Além da atuação ficcional da mulher, também a vida cotidiana prevê uma preparação mais rigorosa para as mulheres na sociedade, porque na Idade Moderna o dinamismo das artes exige um público mais consciente, isto é, existe uma nova consciência para o preparo das moças, principalmente com vistas às suas qualificações artísticas e domínio cultural, como passaporte para relacionamentos futuros.

Além do mais, entram em cena as preceptoras, que no século XIX são responsáveis pela educação requintada dos jovens, gozando da proteção e manutenção dos seus pais, enquanto outros solteiros e solitários são enquadrados em conventos, seminários ou quartéis. A grande tendência do modelo familiar é o de encaminhar seus jovens, “[...] tal força

normativa que se impõe tanto às instituições quanto aos indivíduos e cria vastas zonas de exclusão, [...]. A proporção de solteiros e solitários por escolha ou necessidade é de fato considerável." (PERROT, 2009, p.268). Assim, quando a família tinha condições de educar seus filhos em casa, podia contratar uma preceptora, enquanto os outros jovens eram mandados para instituições públicas, que se prestava a dar instruções básicas para esses internos prepararem-se para o matrimônio.

Sobre a educação das preceptoras, "elas pertenciam àquela pequena elite de bem qualificadas mulheres que atendiam as necessidades de famílias privilegiadas que ainda preferiam ter suas filhas educadas em casa." (MONTEIRO, 2000, p.43). Então, a função de preceptora, apesar de ser um trabalho mal remunerado, por outro lado garantia a educação formal dos filhos de lares mais abastados, dando *status* aos lares que podiam manter essa figura, que foi peça indispensável para o espaço privado, mas também ponto fraco da classe média vitoriana, que apresentou várias tensões sociais. "É exatamente como sombra errante que a preceptora vai tornar-se, mais do que uma simples personagem, verdadeira forma estruturadora na narrativa inglesa do século XIX." (MONTEIRO, 2000, p.10). Como a ficção é também a mimese da vida real, o papel da preceptora transcende a realidade dos lares burgueses e se transforma em personagens, são diferenciadas dentro das narrativas, mas contemplando um modelo de educadora inoperante para as normas educacionais contemporâneas.

## 2.3. A abordagem historiográfica

### 2.3.1. Na obra de Molière: *O Doente Imaginário*

A cultura francesa no século XVII assiste a uma nova estética, a qual retorna à poética de Aristóteles na Grécia antiga, mas que na França tinha uma roupagem mais normativa e estava a serviço dos autores eruditos, os quais revelavam o conceito da antiguidade, que era a imitação da natureza. E, mesmo em uma releitura dos clássicos antigos, a concepção do Neoclassicismo no século das luzes concordava com o desprezo da comédia em contraponto à tragédia. A citação abaixo deixa claro que a comédia era produto das classes dominadas e sem cultura:

Sendo assim, mesmo que o classicismo Frances tenha forjado novos conceitos e se baseado neles para construir uma nova estética dramática, ele carrega uma tradição herdada da Grécia, que, naquele momento, olhava para o gênero cômico como inferior [...] apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros inferiores e corrompidos. (LEAL, 2006, pp.4-5).

A preferência pelo gênero trágico é própria do público mais requintado, porque a pessoa comum tem na representação carnavalizada uma forma de vida, que se aproxima mais de sua realidade. É claro que, num passado mais distante, como fora vivenciado por Aristóteles na Grécia antiga, a tragédia combinava com um público mais selecionado e, por ser mais restrito, era esperado atendê-los quanto às suas aspirações românticas. Mesmo porque não seria viável contestar anormalidades ou trazer a público os distúrbios de caráter, já que se tratava de uma sociedade fechada.

No entanto, o reinado de Luis XIV contempla a forma artística de Molière, ou seja, o próprio rei se diverte com as obras satíricas do autor, que enveredou pela comédia de costumes para tratar de assuntos sociais sérios. Pela citação a seguir percebe-se que o rei gosta do deboche, porque provoca a aristocracia,

Quando jovem Luís XIV gosta de rir – sobretudo do próximo. Ele não quer pessoas tristes a sua volta e é visto, frequentemente, hilário, rindo a bandeiras despregadas. Ele ri de bom grado assistindo às comédias de Molière, que vão ao encontro de sua política. Zombando das extravagâncias e das pretensões dos nobres e dos burgueses, o comediógrafo presta serviço ao rei, mesmo que isso faça rilhar as dentaduras aristocráticas. (MINOIS, 2003, p.405).

Houve um consenso ao gosto do soberano, quanto à expressão artística se enveredar pela veia cômica; mesmo que aristocratas repudiassem Molière, o rei, que estava acima das demais classes, permitiu e até incentivou a comédia, que explorava os costumes levianos da sociedade da época.

No entanto, a elite intelectual contestava a linguagem e os comportamentos das personagens populares, porque tinham a proposta de igualar as classes sociais, disseminando a homogeneidade dos lugares determinados para os ricos e outros para os pobres.

Na análise da peça teatral *O Doente imaginário* há uma referência clara desta aproximação das classes sociais, quando a criada, Nieta, que fazia o tipo bufona dentro do enredo, tinha um relacionamento atípico com o patrão, contradizendo-o e até ironizado com sua prática linguística dissimulada, as atitudes do seu nobre senhor. Porém, nesta relação culmina toda a irreverência do autor, embora a subordinada continue no seu lugar e use outras

personagens para conseguir seu intento de levá-lo a perceber as atrocidades cometidas por parte dos médicos, aproveitando-se da fraqueza dele.

Mas, na mesma peça teatral, há o conflito da primogênita da casa em casar com um médico promissor e isto Nieta também vai tentar reverter, porque tinha cuidados especiais com a moça e não a queria infeliz. Aliás, naquele contexto, em que o dono da casa se vê perseguido pelas doenças e conta com sua posição econômica para comprar sua saúde, a família, principalmente a filha, é relegada aos cuidados dela: “Cuidar da família é coisa do passado e até de mau gosto, no caso das crianças, transfere-se a responsabilidade aos criados, tidos como zelosos [...]” (CHARTIER, 2009, p.209) Assim, Nieta se aproveita da responsabilidade que lhe é conferida sobre os assuntos referentes à filha e não esclarece que sua protegida já tem outro candidato a marido, afirmando que seria melhor torná-la uma serva da igreja, em vez de casar com um homem desonesto.

Na verdade, Molière não retira o poder de decisão do pai da moça, mas usa a criada para engendrar uma discussão, com o objetivo de retardar a confirmação daquele casamento, que era um desejo apenas de um homem fraco, buscando ter um genro médico em sua casa.

Apesar de a norma social estabelecer a autoridade do pai quanto à escolha do marido, a obra já vislumbra uma mudança, apesar de bastante sutil, que transgride a primeira sugestão matrimonial feita pelo patrão condicionalmente sugerida em seu interesse próprio, mas que é revertida no final. Por isso, a obra ficcional já mostra uma envergadura naquela regra social para o leitor ou telespectador que, na realidade, era indiscutível. Na explicação a seguir observa-se que, antes da mudança real, a literatura precede um novo caminho ideal para hábitos ultrapassados:

A relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para a percepção estética, quanto também na esfera ética, como desafio à reflexão moral. A nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo oferecido por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida. Na esfera ética sua função social deve ser apreendida, do ponto de vista estético-receptivo, também segundo as modalidades de pergunta e resposta, problema e solução, modalidades sob cujo signo a obra adentra o horizonte de seu efeito histórico. (JAUSS, 1994, p.53).

A releitura da obra de Molière, mostrando valores sociais do século XVII, permite, nessa atualização, o conhecimento da história quanto à rigidez na autoridade dos pais e dos maridos e, consequentemente, o desprestígio da mulher em decisões tão importantes na sua vida.

Por ser muito sagaz, Nieta contorna a confirmação do pedido de casamento pelo suposto cônjuge escolhido pelo pai, uma vez que o autor já comprehendia a condição real no papel autorizado ao homem dentro da sociedade naquele tempo.

Embora se perceba que a ousadia da reles criada não ultrapassa a barreira do patriarcalismo, deixando intacta a condução dos assuntos domésticos, como o casamento da filha para o chefe da casa, o texto teatral é surpreendente quanto à aproximação do patrão com a subordinada serviçal da casa. Devido ao uso linguístico na sua forma coloquial e carnavalizada, o autor deixa espaço para Nieta contestar seu patrão de maneira direta, porque nessa proposta a linguagem é o elo que permite a relação democrática entre as duas personagens.

Quando se juntam tradições diferentes, de início há barreiras. Mas quando, através do trabalho intenso, descobre-se um objetivo comum, as barreiras desparecem. No instante em que as barreiras desaparecem os gestos e os tons de voz de cada um e de todos tornam-se parte da mesma linguagem, expressando por um momento uma verdade compartilhada inclusive pelo público: é para este momento que se direciona todo o teatro. (BROOK, 2011, p.80).

Então, o enfoque histórico mais relevante é a coadunação na atividade linguística de ambas as personagens, permitindo também a assimilação do público leitor ou espectador, que cria um intercâmbio real por meio da linguagem popular, ou seja, o autor canaliza a atenção para a comédia através de situações corriqueiras, já que o universo exposto faz parte do modo de vida mais generalizado.

No tratamento entre patrão e criada não há formalidades; todos os termos grotescos são significativos para a exposição dos conflitos e, ao mesmo tempo, todo o público interage através do riso, que trata de temas polêmicos, porém com a sutileza e leveza de um vocabulário, gerando empatia com as duas personagens.

[...] durante o carnaval nas praças públicas a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana criava um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de estabelecer na vida ordinária. Era um contato familiar e sem restrições, entre indivíduos que nenhuma distância separa mais. (BAKHTIN, 2002, p.14).

Molière optou por uma forma de expressão mais liberada e sem barreiras com o público. O princípio carnavalesco tem esta carga de extrapolar a realidade, porque todos são iguais neste período e o povo se sente à vontade para expor todos seus anseios e angústias sem a preocupação de ser ridículo, mas de mostrar suas angústias.

Assim, o texto teatral *O doente imaginário* perpetua no tempo por tratar de assuntos problemáticos para os nobres daquela época, mas pela irreverência do autor em privilegiar uma nova estética através da comédia de costumes, ele se baseia numa festa, que viabiliza a universalização para tratar temas polêmicos, como o hipocondrismo e o casamento por interesses.

Embora no século XVII houvesse um imenso bloqueio quanto à homogeneidade das classes e dos gêneros, na peça teatral ficaram bastante desmoralizados aqueles padrões rígidos, já que uma criada bem intencionada, usando de várias estratégias, conseguiu conduzir as demais personagens. Inclusive na sua aproximação direta com o patrão, sem ultrapassar seus limites de acordo com seu lugar de subordinação, mas alcançando seus objetivos, os quais eram ferramentas intelectuais de Molière para contestar e zombar das extravagâncias dos nobres.

### **2.3.2. Na obra de Machado de Assis: *A mão e a luva***

O contexto histórico que se estabelece no Brasil, após o fim da escravidão, esclarece a trajetória de Mrs. Oswald na narrativa de Machado de Assis. Uma estrangeira que encontra abertura para justificar sua presença como preceptora em *A mão e a Luva*. Assim, como é descrito abaixo, houve uma abertura para que pessoas de outras nacionalidades viessem para o Brasil:

Desde meados do século XIX, o governo brasileiro procurou atrair milhares de imigrantes europeus [...] substituindo a mão de obra escrava. Seduzidos pelos anúncios que acenavam para um futuro extremamente promissor. (RAGO, 2002, p.580)

A cultura brasileira, que via nos padrões eurocêntricos certa sofisticação para os componentes literários, insere na narrativa novelística a personagem que teve grande relevância nos romances europeus, a preceptora.

É evidente que a literatura veicula a realidade histórica, mas há contrapontos entre a ficção e a história, os quais permitem à primeira fazer interlocuções entre culturas diferentes e transformar as realidades sociais vigentes.

[...] O par narrativa histórica / narrativa de ficção, tal como aparece já constituído no nível dos gêneros literários, é claramente um par antinômico. Uma coisa é um romance, mesmo realista, outra coisa, um livro de história. Distinguem-se pela natureza do pacto implícito ocorrido entre o escritor e

seu leitor. Embora informulado, esse pacto estrutura expectativas diferentes, por parte do leitor, e promessas diferentes, por parte do autor. (RICOEUR, 2008, p.274).

Assim como a história ficou inscrita na obra, também o enredo tem a inscrição de seu autor. É conveniente destacar que, contrariando o gosto romântico, a fase realista tem uma recorrência mais autêntica e racional. Em *A mão e a luva*, a protagonista Guiomar revela um desfecho surpreendente, porque faz valer sua escolha em um contexto que previa apenas sua adaptação ao modelo convencional de casamento.

O modelo de memória nacional no século XIX do Brasil apresenta pequenos estilhaços da cidadania e da vivência dos excluídos na literatura, que já abdica da globalização europeia, e as novas invenções despertam a inscrição da história, que desvia do padrão convencional: “[...] juntamente com a invenção da cidadania, o que se fez foi inventar uma memória, pois o acesso à cidadania supôs também um acesso à história e ao memorável.” (ACHUGAR, 2006, p.208). Na verdade, Machado não inventou a cidadania para a personagem Guiomar, todavia ele a encarregou como protagonista de seguir sua vontade, refletindo que a obediência a certos preceitos sociais já pendia para a mudança. O que é inerente à literatura é a liberdade para compor as personagens e através delas propor outros caminhos ou ideias.

Nesse aspecto é fascinante perceber que, numa obra ficcional, talvez por intuição, o autor escolheu três mulheres para construí-las e, justamente o fato de ser o gênero feminino concebido como frágil, são elas que engendram toda a narrativa. No centro, uma jovem geniosa, que burla as convenções sociais; de um lado, uma baronesa viúva que cumpre seu papel social de viúva, mas que pela sombra da solidão age cegamente pela emoção e, no outro lado do ambiente burguês, Mrs. Oswald, uma preceptorada interesseira, ameaça para os lares europeus do século XIX, mas que foi considerada no reinado da rainha Vitória na França um mal necessário.

Considerando o tempo presente, não há sobreviventes nesta função, inclusive Mrs. Oswald, na função de anti-heroína, foi responsável pelo desfecho da obra e sua presença intelectual, dando requinte ao texto de Machado. Porém, não se deve ignorar que a cultura europeia baniu essa função, por achá-la um germe que contaminava com suas maldades as casas burguesas. Justamente nesta obra ficcional presta-se a contemplar uma personagem que não ultrapassou as barreiras culturais daquele século.

A sensação de uma “mudança civilizatória” fundamenta-se, além disso, em uma transformação do papel que, no presente estão representando os sujeitos sociais “tradicionalis”, assim como, na emergência de “novos” sujeitos [...] – ou desses “novos” cidadãos, levou consigo a emergência ou desafio de

“memórias outras”, não contempladas antes e ou silenciada pela memória pública ou pela memória oficial. (ACHUGAR, 2006, p.176).

A personagem Mrs. Oswald encaixa-se no desvio social e, consequentemente, foi condenada ao esquecimento pela memória oficial. Contudo, a memória literária está a serviço do passado e a relevância dessa personagem está na sua existência, que, embora alienada socialmente, contribuiu na ficção machadiana, como mentora intelectual ao lado das demais personagens. Mesmo em um trabalho subalterno, marcou como testemunho natural da convenção social e como orientadora da jovem Guiomar ter que cumprir seu papel de atender as vontades da sua madrinha e também submeter-se às regras sociais vigentes.

Então, como testemunho do senso comum, Mrs. Oswald é uma instituição confiável, por sua presença vinculada a uma cultura superior e por ser uma figura vivida e conhecedora das práticas tradicionais aceitas nos padrões sociais.

Longe de estar num tribunal, o autor atribui à personagem de *A mão e a luva*, preceptora e historicamente uma figura confiável, a responsabilidade direta por enfatizar o tempo todo o ritual do matrimônio, que era efetivamente praticado naquele tempo,

[...] trata-se de uma competência do homem capaz: o crédito outorgado à palavra de outrem faz do mundo social um mundo intersubjetivamente compartilhado. Esse compartilhamento é o componente principal do que podemos chamar “senso comum”. (RICOEUR, 2008, p.175).

Principalmente por ter uma convivência próxima, esta personagem, de forma discreta, com muita audácia vale-se de sua liberdade e com autoridade reforça como testemunha a serviço da condição social a imposição do casamento, servindo ao interesse familiar e, através de sua argumentação persuasiva, Mrs. Oswald faz a jovem Guiomar se lembrar do seu compromisso com a sua madrinha. Era isso que deveria ser formalizado, se não fosse a proposta realista da fase machadiana.

#### **2.4. As personagens femininas na obra *O Doente imaginário*, de Molière.**

As personagens femininas Nieta, Angelique e Beline, em *O doente imaginário*, são bastante atuantes em todo o enredo. Porém, a mais persuasiva e próxima das demais personagens é Nieta, que se faz de humilde, cumprindo seu papel de criada, mas tem planos de advertir o patrão para tomar cuidado com as pessoas mal intencionadas, mediante sua doença imaginária.

Nieta é muito sagaz quanto ao convívio diário com seu superior, que a trata mal, mas ao mesmo tempo exige sempre sua presença, como sendo incapaz de agir sozinho, ou seja, Argan, que é um dependente de remédios, sente necessidade de receber tratamento médico, mesmo que seja uma insanidade; ele sente-se fraco e precisa da ajuda da criada. No entanto, ela aproveita sua aproximação e intercede, fazendo comentários sarcásticos ao seu comportamento ingênuo frente aos abusos dos médicos. Nieta dialoga com Argan com toda naturalidade, mas aborda a questão do hipocondrismo com muita indignação, aproveitando da liberdade que tem com seu patrão, que a trata sem barreiras sociais.

Argan: Vou ter que me resignar. Tira isso daqui, sua cretina, leva isso daqui...

(Argan se levanta da cadeira) Minha lavagem de hoje, você preparou direitinho?

Nieta: Sua lavagem?

Argan: É. Eu estou bem da bile?

Nieta: Ah, eu não ponho o meu nariz nesse negócio não, isso é coisa para o Sr. Florindo, ele é que gosta.

Argan: Tenham a bondade de arrumar um caldo pronto para eu tomar daqui a pouco.

Nieta: Esse Sr. Florindo e esse Sr. Purgan se divertem às custas de seu corpo, eles têm no senhor uma bela vaca leiteira e eu queria perguntar a eles de que mal o senhor sofre, para lhe fazerem tantos remédios.

Argan: Cale-se, sua ignorante. Quem é você para controlar as prescrições da medicina. Faça vir a minha filha Angelique, tenho algo a lhe dizer. (MOLIÈRE, 2008, p.31).

É relevante a forma com que Nieta contradiz seu patrão; mesmo sendo uma criada, ela é mais esperta que ele, fazendo críticas diretas à aceitação das prescrições indevidas e aleatórias dos médicos, que o atendem para ter lucros financeiros.

Por outro lado, o patrão, fazendo uso de uma linguagem mais grosseira, mostra que ambos estão no mesmo nível cultural, então a discussão é compatível com o clima de liberdade que um tem pelo outro, anulando a diferença social e, principalmente, de gênero, porque ela diz o que quer, mas é requerida para todas as necessidades, nas quais ele precise de uma subordinada que o atenda.

E, mesmo sendo uma criada, ela é consciente de seu papel na casa, controlando todos e defendendo a moça mais velha, a quem o pai arranjou um pretendente médico para ter a regalia de morar com um genro que possa atendê-lo com mais presteza, ao residir na mesma casa. Entretanto, Nieta é radicalmente contra essa ideia e discute com Argan, porque ela confia no afeto que a filha dele tem por ela. E assim ela o desafia, combate a sugestão dele e audaciosamente sabe da influência sentimental que exerce sobre a menina.

No diálogo fica claro que Nieta, mesmo sendo repreendida pelo patrão, Argan, o faz segura de sua permanência na casa.

Argan, correndo atrás de Nieta: Ah insolente! Vou ter que te surrar.  
 Nieta fugindo dele: É meu dever me opor às coisas que te possam desonrar.  
 Argan, furioso, correndo atrás dela em volta da cadeira, a bengala na mão: Vem, vem, que eu te ensino a falar.  
 Nieta, correndo e saindo de perto da cadeira onde Argan está: Eu me interesso como devo a não deixar o senhor fazer loucuras.  
 Argan: Cachorra!  
 Nieta: Não, eu jamais consentirei com esse casamento.  
 Argam: Vagabunda!  
 Nieta: Eu não quero que ela se case com seu Thomas Diáforus.  
 Argan: Carniça!  
 Nieta: E ela me obedecerá mais que ao senhor. (MOLIÈRE, 2008, p.45)

Com relação ao papel de criada, ela é bastante perseguida e esquia-se das agressões do patrão com muita agilidade e destreza. Já como companheira da filha mais velha, tem um instinto de proteção, como de uma mãe, já que o pai havia se casado novamente e elas desenvolveram um relacionamento amoroso muito íntimo.

Porém, a menina, que deveria obedecer ao pai sem restrição, não o faz e, além disso, fica claro que a própria Nieta sabe de sua importância na vida dela, desafia seu patrão a ser mais respeitada do que ele, com sua proposta de casamento.

A filha mais velha não era compreendida pelo pai, o que condiz com a criação dos filhos daquela época, relegados aos cuidados das criadas. Dessa forma, até assuntos referentes ao trato sentimental, ela divide com sua guardiã, em busca de apoio. No diálogo entre Angelique, a filha mais velha, e Nieta, a criada, instaurou-se uma relação invertida da patroa com a criada, que foi um tipo de confidente e progenitora da moça.

Angelique: Reconheço que não me canso de falar dele, e que meu coração se aproveita calorosamente de cada momento para se abrir com você. Mas me diga Nieta, você condensa os sentimentos que tenho por ele?  
 Nieta: Tenho lá meus cuidados.  
 Angelique: Estou errada por me abandonar a essas doces impressões?  
 Nieta: Não digo isso.  
 Angelique: E você queria que eu ficasse insensível aos ternos apelos dessa paixão ardente que ele demonstra por mim? (MOLIÈRE, 2008, p.33).

A jovem Angelique demonstra muito interesse por saber a opinião de Nieta em relação aos sentimentos que nutre por seu amado. Observa-se uma relação harmoniosa e até de dependência, na qual a filha mais velha tem a criada como seu referencial materno, para ajudá-la a entender um sentimento tão diferente quanto o que seu amado diz sentir por ela.

A moça sente-se atraída e resume seus pensamentos naquele rapaz, com o qual quer se casar. É evidente que se trata de uma paixão muito grande, mas que a deixa insegura; por isso, precisa da ajuda de Nieta e de suas palavras sábias. Por conseguinte, a primogênita questiona sobre seus sentimentos, demonstrando a sua atração por aquele rapaz sedutor. Assim, mesmo jovem, ela já sente amor e sabe que é correspondida.

No entanto, a filha mais velha representa o modelo das moças, pressionada pelo pai, para aceitar se casar com o noivo escolhido por interesses sociais e de futuro promissor. Mesmo conhecendo o poder patriarcal, ela é incisiva ao relutar com a madrasta sobre seus anseios pessoais. Então, a argumentação de Angelique para com Beline, a esposa de seu pai, busca impor sua vontade e seu desejo de casar com quem ela queria.

Beline: É que meninas sabidas e honestas como você zombam da obediência e da submissão às vontades dos pais. Antigamente isso era bom.

Angelique: O dever de uma filha tem limites, senhora, e a razão e as leis não se entendem assim a tudo quanto é coisa.

Beline: Quer dizer que seus pensamentos são pelo casamento, mas você quer escolher um esposo a sua fantasia.

Angelique: Se meu pai não quer me dar um marido que me agrade, eu arranjarei ao menos um jeito de não me forçar a desposar um que não possa amar. [...]

Angelique: Cada um por seus princípios se casa. Para mim, que não o quero para outra coisa senão para amá-lo de verdade, e que dele pretendo fazer uma extensão de minha vida, confesso que tenho cá minhas precauções. Tem por aí algumas que arranjam marido só para sair do jugo de seus pais e se colocar em situação de fazer o que querem. Têm outras, minha senhora, que fazem do casamento uma relação de puro interesse; que só se casam para ganhar os dotes para se enriquecerem pela morte daqueles que desposaram, e que correm sem escrúpulo de marido em marido para se apropriar de seus espólios. Essas pessoas, na verdade, não se importam com detalhes e visam pouco a pessoa.

Beline: Estou te achando hoje bem respondona e gostaria de saber o que é que você está querendo dizer com isso.

Angelique: Eu, minha senhora, o que quereria dizer senão o que digo? (MOLIÈRE, 2008. pp.97-99).

Nesse diálogo entre a madrasta e a enteada, Angelique, há bastante transparência nas palavras empregadas pela moça, quanto ao seu verdadeiro comportamento e opinião sobre o casamento. Ela não é uma personagem inocente, que sofreria com um casamento arrumado pelo pai. Ao contrário, Angelique sabe o que quer e aquilo que espera ser como esposa legítima.

O autor descreve minuciosamente a posição da moça, podendo o leitor avaliar que se trata de uma pessoa determinada quanto a sua ideia de casamento, embora saiba de sua obediência ao pai e aos costumes sociais. Na sua argumentação permeia uma crítica ao

relacionamento da madrasta com seu pai, quando ela percebe apenas o interesse pela comodidade da viúva de receber o dote, se vier a perder o marido.

Assim, a personagem Beline fica incomodada pelas indiretas na fala da enteada, mas ela sabe da vantagem, se ficar viúva: “[...] o uso confere à viúva (jus dotalitii) sobre a metade dos bens de seu marido; trata-se de assegurar sua subsistência à morte deste [...]” (DUBY, 2009, p.151). Por ser esperta, a madrasta interesseira retruca as palavras de Angelique, porém, não sendo a esposa legítima de Argan, ela arma para que o marido deixe em testamento seu dote, mesmo porque ela é conivente com a doença imaginária dele.

E, no diálogo entre Argan e o tabelião na presença de Beline, ela finge ignorar sobre os bens do marido, mas ela já tem tudo premeditado para garantir seu futuro.

Argan: Preciso fazer meu testamento, meu amor, como o senhor tabelião diz; mas por precaução eu quero deixar em suas mãos vinte mil francos em ouro, que tenho no forro da minha alcova e duas promissórias ao portador, que me são devidas, um pelo Sr. Damon e outra pelo Sr. Gerante.

Beline: Não, não, eu não quero tudo isso. Ah! Quanto você disse que tem em seu quarto?

Argan: Vinte mil francos meu amor.

Beline: Não me fale em bens, eu te peço. Ah! Quantos são as duas promissórias?

Argan: São uma de quatro mil francos e outra de seis, mamãe.

Beline: Todos os bens do mundo, meu bem, não valem seu preço.

Tabelião: O senhor quer que procedamos ao testamento?

Argan: Sim, senhor, mas estaremos melhores em seu escritório. Meu amor, você me conduz, por favor.

Beline: Vamos meu pobre filhinho. (MOLIÈRE, 2008. pp.54-55).

Beline tem interesse apenas pelo testamento, que deve ser feito antes da morte do marido. Quando ele comenta sobre seus bens, ela faz perguntas dissimuladas para saber os valores reais, com os quais pode se tornar uma mulher rica.

O marido é muito ingênuo, abre o jogo sobre seus bens e, principalmente, confia no amor de sua companheira. Por isso, ela o trata com carinho, mas, além de ingênuia, por acreditar num doente imaginário, ela sabe que de qualquer maneira é refém do tempo. Tem de ser carinhosa e fingir ser uma boa esposa até a morte ser consumada.

Quando Nieta convence Argan que Beline é falsa e que o deseja ver morto para ficar com parte de sua fortuna, ele aceita protagonizar a farsa, mas isso também provaria que Nieta era mais sagaz do que ela.

A armação feita pela criada serve para mostrar o verdadeiro caráter daquela atual esposa de seu patrão. No diálogo abaixo entre Nieta e Beline, a primeira consegue mostrar que sua patroa é falsa e, ao mesmo tempo, tola, diante da esperteza da criada.

Nieta: Seu marido morreu!

Beline: Meu marido morreu? [...]

Beline: O céu seja louvado! Vejo-me livre de um grande fardo. Nieta, não seja boba de se afligir com essa morte! (MOLIÈRE, 2008, p.145).

O fato é que Beline, a grande interesseira, confiava em Nieta e por isso nem desconfiou que se tratasse de uma armadilha para ser desmascarada diante do marido.

Assim, a esposa, que fingiu ser uma companheira interessada pelo bem estar do marido, foi traída por ele, inclusive ela era tão hipócrita quanto o marido hipocondríaco. O plano arquitetado pela criada Nieta foi bem sucedido, provando que a esperteza da dona da casa era limitada.

Concluindo, as três personagens adultas envolvidas na comédia mostram que elas são mulheres decididas, mas são inferiorizadas ao chefe da casa e, por conseguinte, são conduzidas pelo autor para ajudar nas mudanças do protagonista. Porém todo o resultado depende sempre da decisão final do homem daquela moradia.

## 2.5. As personagens femininas na obra *A Mão e a Luva*

O escritor Machado de Assis, além de apresentar um lar em que habitam personagens femininas, deu a elas características distintas, mas com uma convivência bem pacífica, e apenas causou certo estranhamento artístico quanto à irreverência da jovem Guiomar e sua imposição corajosa frente às regras sociais de seu tempo.

Ao se casar com Luís Alves, um advogado brilhante, que atua como político com pretensão de crescer nessa carreira, a personagem Guiomar o escolhe entre três pretendentes, os quais não demonstram ambições além da mera conquista de seu coração. Então, a moça, que está na fase de ser desposada, faz valer sua vontade, comprovando a sua personalidade decidida, que já desenvolvia desde a infância humilde. Porém ela tinha o triunfo de ter uma madrinha baronesa, a quem estimava e fazia questão de agradar. Depois que ficou órfã, a baronesa, por seu pedido, a colocara num colégio para estudar e, posteriormente, ganhar seu dinheiro.

Quando a baronesa perdeu sua única herdeira, foi Guiomar quem a consolou após a morte de sua filha legítima, Henrique; nem só por amor à madrinha, mas também por interesse de viver em sua casa como companheira íntima, o que poderia mudar sua vida. Como é descrito no trecho a seguir:

A afeição de Guiomar não se desmente nessa dolorosa situação. Ninguém mostrou mais que ela a morte de Henriqueta, ninguém consolou tão dedicadamente a infeliz que lhe sobrevivia. Eram ainda verdes os seus anos, todavia revelou a ela posse de uma alma igualmente terna e enérgica, afetuosa e resoluta. Guiomar foi durante alguns dias a verdadeira, dona da casa, a catástrofe abatera a própria Mrs. Oswald. (ASSIS, 2012, p.36).

A personagem, para garantir seu futuro, aproveitou o luto da madrinha e mostrou seu afeto com o propósito de mudar-se para aquela casa. Quando conseguiu, tratou de imitar a prima morta, para conquistar de vez o coração da baronesa.

Pouco depois estabeleceu-se Guiomar definitivamente em casa de madrinha, onde a alegria reviveu, gradualmente, graças à nova moradora, em quem havia um tino e sagacidade raros. Tendo presenciado, durante algum tempo, e não breve, o modo de viver entre a madrinha e Henriqueta, Guiomar pôs todo o seu esforço em reproduzir pelo mesmo teor os hábitos de outro tempo, de maneira, que a baronesa mal perdesse sentir a ausência da filha. (ASSIS, 2012, p.37).

Pela sagacidade da moça em assistir a madrinha quando esta padecia a perda da filha, e depois agir como a prima para garantir as mesmas regalias que ela desfrutava, mostra o espírito ambicioso de Guiomar. Com a escolha do marido, não foi diferente, descartando os outros dois pretendentes sem nenhuma clemência, apenas pensando no seu futuro. Ela declara ao recém-cônjuge admirá-lo por sua vontade de crescer como político: de deputado, tornar-se um ministro. Então, em uma conversa informal, Guiomar fala:

- Vi que você era homem resoluto – disse a moça a Luís Alves, que, assentado, a escutava.
- Resoluto e ambicioso – ampliou Luís Alves, sorrindo –; você deve ter percebido que sou uma e outra coisa.
- A ambição não é defeito.
- Pelo contrário é virtude, eu sinto que a tenho, e que hei de fazê-la vingar. Não me fio só na mocidade e na força moral; fio-me também em você, que há de ser para mim uma força nova. (ASSIS, 2012, p.119)

Assim, percebe-se que ambos eram pessoas decididas e tinham como aspiração a vida confortável e os títulos para acompanhar seus nomes. O casamento não fora de acordo inicial com as famílias, mas, neste caso, foi à união de duas almas gêmeas, pelo menos na vontade de serem pessoas bem sucedidas socialmente.

A baronesa, como a segunda mãe de Guiomar, era bastante compreensiva com a afilhada, porque não tinha mais outros laços afetivos na casa a não ser Mrs. Oswald; mas desta última teria que manter certa distância, já que não tinha vínculos familiares; aliás, ela era a criada da casa.

Como personagem preceptor, Mrs. Oswald foi essencial na narrativa, porque acompanhou todo o enredo; entretanto houve situação de grande importância para a conclusão crucial, em que a baronesa quis falar com Guiomar a sós, para decidirem sobre seu casamento. Dessa forma ficou muito claro que a baronesa, apesar da afeição que mostrava por sua criada, a afastou para conversar com a afilhada.

– Mrs. Oswald – disse a baronesa –, vá ver se já deram de comer aos passarinhos.

A inglesa percebeu que esses passarinhos, naquele caso, eram puras metáforas, e que a baronesa nada mais fazia do que pedir-lhe delicadamente que se fosse embora. Todavia, não deu por achada. [...]

A Inglesa obedeceu e saiu. A caretta que fez ao sair ninguém pode ver, e não se perdeu nada. (ASSIS, 2012, p.109).

Observa-se que a participação da preceptor era limitada; ao mesmo tempo em que ela tinha liberdade para transitar na casa e de participar das conversas, num momento decisivo, familiar, ela era excluída.

Já em outra passagem, para provar que essa personagem fazia parte da elite cultural europeia e por isso fora tão valiosa tê-la na narrativa, o autor esclarece que Mrs. Oswald tinha contato com boas leituras e cita principalmente Walter Scott, que foi referência no século XIX:

Em Scott o fundo sociológico é posto em relevo muito mais conscientemente do que nos seus predecessores. Scott apresenta sempre as suas personagens como representantes de uma classe social, mas o quadro da sociedade que ele descreve é muito mais programático e abstrato do que no romance do século XVIII. (HAUSER, 1972, p.1000).

Nesses termos, observa-se que a personagem fazia leitura de clássicos e também era atualizada para sua época, sendo importante enfatizar: como preceptor, Mrs. Oswald era adepta do ideal realista, mantendo um elo com a cultura europeia. Nessa novela, depois de um passeio, a própria Guiomar, ao desabafar sobre a demora da criada, argumenta que o que acontecera era efeito de suas leituras, que deviam ser hábito para tal preceptor.

– Por que me não mandou chamar?

– Estava talvez a dormir, ou entretida com o seu Walter Scott [...]

– Milton – emendou gravemente a inglesa –; esta manhã foi dedicada a Milton. Que imenso poeta, dona Guiomar! (ASSIS, 2012, p.29).

Além de sugerir que Mrs. Oswald lia Scott, também aparece Milton, o que prova que são autores ingleses renomados lidos por uma pessoa intelectualizada e de gosto apurados. Já

por outro lado, observando esse trecho, observa-se a criada também envolvida com leituras num dia normal de trabalho, indicando que a personagem tinha regalias dentro da casa.

A terceira personagem, a baronesa, também tinha uma característica peculiar: a bondade, talvez por ser sozinha ou pela idade, mas conservando sua posição social, era fielmente uma mulher de muita idade, mas desfrutava de uma história confortável e feliz.

Era ela uma senhora de cinquenta anos, refeita, vestida com esse alinho e esmero da velhice, que é um resto da elegância da mocidade. Os cabelos, cor de prata fosca; emolduravam-lhe o rosto sereno, alguns tanto arrugados, não por desgostos, que os não tivera, mas pelos anos os olhos luziam de muita vida, e eram a parte mais juvenil do rosto.

Tendo casado cedo, coube-lhe a boa fortuna de ser igualmente feliz desde o dia do noivado até a viuvez. A viuvez custara-lhe muito; mas já lá iam alguns anos, e da crua dor que tivera ficara-lhe agora a consolação da saudade. (ASSIS, 2012, p.30).

Machado de Assis foi muito detalhista para caracterizar suas personagens; então a baronesa viúva é o esteio social, na falta do marido e ao mesmo tempo tem a experiência do tempo que por ser sozinha tinha que ser muito flexível, para não ficar sozinha. E, no final do romance, ao consentir o casamento de Guiomar com Luís Alves, atendendo a vontade da afilhada, deixa de lado até sua preferência, mostrando a quão bondosa e generosa ela era.

Queres iludir-me e a ti também. Percebo que o não amas; não o amaste nunca.

Mas amas ao outro, não é? Que tem isso?

Não me dá o prazer que eu teria se... Que importa, se fores feliz? A tua felicidade está acima de minhas preferências. Era um sonho meu; desejava-o com todas as forças; faria o que pudesse para alcançá-lo, mas não se violenta o coração – um coração, sobretudo, como o teu! Escolhes o outro? Pois casarás com ele.

Vê o leitor que a palavra esperada, a palavra que a moça sentia vir-lhe do coração aos lábios e querer rompê-los, não foi ela quem a proferiu, foi a madrinha, e se leu atento o que precede verá que era isso mesmo o que ela desejava. (ASSIS, 2012. pp.111-112).

Observa-se um jogo de vontades: a jovem Guiomar, mesmo sabendo da preferência da madrinha por seu sobrinho Jorge, a insistência de Mrs. Oswald em lembrá-la de ter que agradar a baronesa, porque ele era o pretendente escolhido pela baronesa. A moça chegou a proferir o nome do rapaz, mas a madrinha, percebendo seu desânimo, entendeu que ela preferia o advogado Luís Alves.

Nesse desfecho combinou-se a bondade da baronesa com a ambição de Guiomar e a outra personagem, Mrs. Oswald, a preceptora, ficou de fora daquela decisão familiar, como era próprio da convenção social para os segregados naquela época.

### 3. A IRONIA EM *O DOENTE IMAGINÁRIO*, DE MOLIÈRE, E *A MÃO E A LUVA*, DE MACHADO DE ASSIS.

Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia.  
Tolstoi

Em uma leitura mais detalhada das duas obras: *O doente imaginário* e *A mão e a luva*, ambos os textos objetos de investigação desta pesquisa, pode-se observar, nos comportamentos das personagens envolvidas, nos seus respectivos ambientes domésticos, respectivamente no século XVIII e outro no século XIX, que algumas delas agem em cada livro de forma dissimulada, com os propósitos de se manterem confortáveis naquelas moradias.

Para tanto, a figura mais recorrente nos diálogos dentro das obras é a ironia. Essa característica marca a personagem Nieta, em *O doente imaginário*, que se faz de ingênuo ao articular um plano bem sofisticado para induzir seu patrão a perceber a falsidade de sua própria esposa, também tentando alertá-lo para os interesses dos médicos em concordar com sua doença imaginária, para lucrarem com sua hipocrisia. Em ambas as circunstâncias, ela finge até compactuar com as outras personagens, mas sempre com sua determinação de zelar por aquele lar.

Já para a análise do romance *A Mão e a Luva* serão imprescindíveis referenciar o teor literário, em que o autor dribla a realidade e cria uma narrativa de ficção num ambiente ímpar, ou seja, formado por três mulheres. Assim, na abordagem das personagens femininas, convivendo dentro do gênero textual romance, há tem espaço para que os leitores as conheçam através das atitudes e dos traços psicológicos de cada uma na tessitura da obra. O enredo contorna os valores irradiados no período romântico, para revelar valores burgueses eurocêntricos, os quais possibilitam contato de classes diferentes, mas que procuram converter suas limitações enquanto se asseguram de manter suas posições, mostrando a verdadeira preocupação em se estabilizarem dentro daquela mesma moradia.

Ainda permeando a capacidade criativa do autor e, principalmente, valorizando a trajetória de cada mulher dentro desta obra, que faz parte da primeira fase dos romances de Machado de Assis, a qual, apesar de parecer modesta e simplista, já mostra o quanto Guiomar fora rebelde, por tramar ao se casar por sua conveniência social. Por outro lado, Mrs. Oswald, transgredindo dentro de uma sociedade patriarcal, contando com palavras e ações inclinadas ficcionalmente a manipular dissimuladamente outras personagens e seguir seus próprios anseios.

Assim, na primeira obra, que é uma peça de teatro baseada no estilo cômico, as personagens, as quais circulam em volta do protagonista, Argan, dispensando a ele um tratamento irônico, aproveitando da sua ingenuidade. Todavia os médicos visam sua fortuna e, ao contrário, a criada, Nieta, almeja que ele enxergue as pessoas interesseiras dentro da casa, buscando, por conseguinte, que ele permita o casamento da filha Angelique com o pretendente escolhido pela moça.

Passando para o romance, a protagonista, Guiomar, tenta apagar sua origem pobre e casar-se com Luis Alves, no qual ela vislumbra a chance mais direta para atingir a ascensão social. Ela usa da ironia, intentando conseguir a permissão da madrinha para ser desposada pelo jovem político. No entanto, a inglesa Mrs. Oswald, para conseguir seu intento de afastar aquela afilhada intrusa da casa, também é bastante irônica, fingindo ser uma dedicada companheira. No entanto, seus motivos são bem claros: continuar administrando a casa totalmente e tornar-se uma embaixatriz, através da influência da baronesa.

Os papéis das criadas são relevantes dentro dos textos ficcionais. Nieta é uma bufona, que tinha um relacionamento muito íntimo com seu patrão; além do mais, ela mantinha uma relação maternal com a filha mais velha da casa. Por outro lado, na narrativa *A Mão e a Luva*, a criada Mrs. Oswald remonta à função de preceptora, a qual tem um traquejo social todo refinado, por ser uma legítima representante da aristocracia europeia. Contudo, a sua estadia na casa justifica-se por ser companheira da baronesa, e também para orientar a jovem Guiomar, que tinha idade para se casar.

A dissimulação, que é forma de armar ou manipular certos resultados, na peça teatral manifesta-se claramente quando a criada induz a esposa, com a falsa notícia da morte do marido. Assim, numa atitude de desabafo, a esposa fala claramente que aquele homem era um fardo na sua vida, e ainda prova o que Nieta já sabia, que o único interesse porque mantinha o casamento era a fortuna do moribundo. No entanto há, nos diálogos entre Nieta e Argan, vários exemplos de ironia, a qual mostra um sentido diferente para as palavras e expressões em colocações simplórias, que podem reverter em uma forma cômica de interpretar seus sentidos, por conseguinte, são usadas palavras do uso mais popular. Além das personagens do núcleo doméstico, os médicos, que são figuras constantes na casa, também são dissimulados, quando incentivam a doença imaginária do chefe da família. Inclusive são irônicos com os outros médicos, porque entre eles reconhecem suas fraquezas e incompetências para curar as doenças, mesmo sendo diplomados; então são irônicos ao comentarem sobre suas habilidades profissionais.

Quanto ao romance, para efetivar suas aspirações de casar a ingênua moça, Mrs. Oswald foi sarcástica, insistindo para que aquela aceitasse Jorge, o sobrinho da dona da casa, pensando que ele seria a saída mais rápida e eficaz para afastá-la definitivamente da casa. Entretanto a criada foi surpreendida pela esperteza da noiva, que conseguiu casar-se com o pretendente dos seus sonhos.

### 3.1. O caráter ficcional no romance

O gênero romance é responsável pelo contato do presente com os fatos passados. A ficção permite ao autor ser um fingidor e repassar, de acordo com a tradição, suas convicções, permitindo que a imaginação baseada na realidade possa transgredir os fatos verdadeiros, mas tudo dentro do senso comum e com efeito de real, construindo uma narrativa detalhada quanto às ações das personagens e dos espaços que ocupam, para criar mais proximidade com os leitores. Desta maneira como descreve a citação abaixo, a prosa, que ultrapassa o valor estético tão exigido pela poesia, foi à forma preferida de Machado de Assis.

Somente a prosa pode então abraçar com igual vigor as lamúrias e os lauréis, o combate e a coroação; o caminho e a consagração; somente sua desenvolta ductilidade e sua coesão livre de ritmo captam com igual força os liames e a liberdade, o peso dado e a leveza conquistada ao mundo, que passa então a irradiar com imanência o sentido descoberto. (LUKÁCS, 2000, p.58)

Observa-se que no romance *A mão e a luva* o enredo apresenta certa monotonia dos fatos e, aos poucos, a personagem Guiomar toma uma atitude corajosa, lutando pelo seu ideal, até conseguir unir-se a Luís Alves, que garantirá seus anseios de prosperar e ser uma dama da sociedade. Além de a narrativa inculcar o desejo de ascensão social, quebrando as normas sociais, consolida um casamento com um pretendente quase estranho daquela família. Também é intrigante que o primeiro enamorado da jovem, Estevão, tenha todos os requisitos do bom marido, principalmente por ser muito apaixonado por ela. Porém, ele é dispensado, porque ela, desde sempre, soube que queria casar-se com alguém resoluto e ambicioso; por isso, durante o texto, razoavelmente longo, as ações convergem para efetivarem os seus propósitos. Nesse gênero literário, o autor pretendeu expor sua vontade, como se pode entender conforme a seguinte citação:

O romance é a forma de aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma,

que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência. (LUKÁCS, 2000, p.91).

Assim, Machado de Assis optou pela prosa e, nessa proposta especificamente, o gênio da literatura dá asas às personagens femininas, para exporem a desestabilização dos controles de uma sociedade advinda do feudalismo. “O romance é o gênero em que a linguagem está a serviço do realismo, isto é, da apresentação corriqueira da vida cotidiana” (LIMA, 2009, p.218), por isso há no enredo uma baronesa, membro autêntico da aristocracia, vivendo em relação harmoniosa com uma criada e uma afilhada muito pobre, mas todas com necessidade de complementarem-se naquele ambiente. E, visando o elemento humano como centro da narrativa, com suas vontades e comportamentos é que Bakhtin (1975) dá um valor específico ao romance, que capacita o homem a entender o mundo plural; um gênero literário recomendado para enfatizar a diversidade dentro de uma cultura, como mostra o trecho abaixo.

A proximidade entre o romance e os tempos modernos se estabelece porque, estando em processo de feitura, ambos não detinham uma fisionomia própria. A experimentação do novo será feita de maneira diversificada porque a marca comum do controle institucional atuará em combinação com os traços localmente diversificados. (LIMA, 2009, p.219).

Consequentemente, a confecção do romance conjuga relações diversificadas e até divergentes, mas o autor tem espaço para desenvolver cada personagem dando liberdade no processo de crescimento de cada uma e, ao mesmo tempo, aprimorando sua produção artística, porque a instituição foi sendo contemplada com os desejos do autor, mas ao mesmo tempo focalizava uma sociedade em mutação e bastante complexa, a qual a verdade não pode ser abandonada.

Assim, todo o texto é comentado e explicado pelo narrador na sua unicidade, que assume uma posição neutra, mas que conduz o leitor para um conhecimento mais intenso da cena e das ações das personagens. E como se pode reconhecer esta atitude, conforme a próxima citação:

[...] embora um autor onisciente possa ter predileção pela cena e, consequentemente, permita a seus personagens falar e agir por eles mesmos, a tendência predominante é descrevê-los e explicá-los ao leitor com sua voz própria. (FRIEDMAN, 2002, p.175).

Através dessa forma de narrar, os leitores podem apreciar o crescimento das personagens; no entanto o autor vai incrementando as ações delas, mediante sua visão, deixando para os interlocutores claramente sua interpretação e revelação daquilo que lhe é

essencial dentro de sua apreciação de mundo. Também é na identificação com o autor que se obteve este romance com a marca do seu idealizador, não deixando de ter credibilidade com as condições reais daquele tempo.

Por isso, Machado de Assis como cidadão, de certa forma, repassa o desconforto do escritor, o qual, advindo da classe pobre, ainda mulato e inconformado com sua situação, direciona suas angústias para as personagens deste romance. “A finalidade da ficção não é a de incursionar nesse conflito, e sim fazer dele sua matéria, moldando-o ‘à sua maneira’.” (SAER, 2012, p.5). A partir dessa premissa, o texto é conduzido pela vontade do autor e é nele que notadamente o narrador vincula, nas suas descrições, os elementos mais próximos ao real. Portanto, o que na escrita clássica era tão cultuado como a função estética e romântica, nesta produção realista o autor aproxima-se do leitor, procurando no senso comum o efeito do real. Então, a significação das palavras são responsabilidades do autor; por isso, na ideia seguinte, nota-se que é uma escritura autônoma, sem função preconcebida.

Tudo isso diz que ao “real” é reputado bastar-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer ideia de “função”, que integrada numa estrutura e que o “ter-estado-presente” das coisas é um princípio suficiente da palavra. (BARTHES, 2004, p.188).

Por essa razão, de dar à narrativa tantos detalhes e enchê-la de comentários, à primeira vista monótona, é que se tem condição de visualizar o contexto histórico da obra, bem como o comportamento das personagens, as quais vivem na sua particularidade, mas fazem parte da injunção do autor, que é trazer à tona o casamento por interesses.

Para tanto, os elementos dentro do texto se combinam e representam um real, o qual transcorre de certa forma previsível, mas que por ser fictício apresenta um final inesperado, em que Guiomar consegue reverter o pedido de casamento do sobrinho da baronesa, Sérgio, manipulando a situação de também ser pedida em matrimônio pelo jovem advogado, Luís Alves. Nesse caso, a própria jovem sabia que sua madrinha tinha um coração generoso e decidiria por sua felicidade, contrariando as regras sociais daquele tempo. Na citação abaixo, o autor esclarece este processo criativo.

O imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência, manifestando em situações que, por serem inesperadas, parecem arbitrárias, situações que ou se interrompem ou prosseguem noutras bem diversas. (ISER, 1996, pp.14-15).

A realização do imaginário, amalgamando o que é real do que é ficção, dá ao texto narrativo uma condução própria, ou seja, um desfecho totalmente inesperado; mas nesta

transgressão pode-se ver germinar a mudança que aos olhos dos leitores contemporâneos “representam a condição para reformulação do mundo formulado” (ISER, 1996, p.16). Assim, o caráter ficcional no texto, a transgressão do real e a mediação da vontade do autor ou a decomposição das regras sociais vigentes, mesmo que pela ótica do escritor que se realiza na sua escritura, como contestar, na ficção, o casamento por interesses. Por isso, a literatura tem a vantagem de ser libertária e subjetiva.

### **3.2. A função do riso para o teatro moderno**

A função do riso é moralística dentro da peça teatral, por isso Molière transgrediu o gênero trágico, onde o objetivo era sensibilizar o público através do sofrimento ou das lutas pessoais. Ele foi mais racional e astuto, mostrando escancaradamente as aberrações de um doente imaginário e sua criada, que pertencem ao gênero comédia, para denunciar as atrocidades e até imoralidades cometidas pelos médicos e por um pai desumano.

Assim, o autor usa o palco e nele as personagens servem de instrumentos para representar o contexto histórico em que estão inseridas. A citação abaixo pode esclarecer sobre a escolha da comédia e dar ideia do momento em que foi construído o texto, e de sua função social.

Denunciar vícios, comportamentos reprováveis, desvios da ordem que o sistema social estabelece como valor inquestionável e, de tal forma preparar explícita ou implicitamente sua repressão ou correção: uma tal defesa das instituições parece ser o caminho para justificar um papel igualmente institucional, mas que chegou a tal posição fixando posições alternativas, transgressivas ou simplesmente suspeitas..., que busca, pelo contrário, no fútil e no marginal, a garantia de inocuidade. (D' ANGELI; PADUANO, 2007, p.9).

O caminho alternativo, que foi enfatizado acima, diz respeito à tragédia, a qual dá para o teatro um viés sério e, principalmente, utiliza de uma linguagem formal, por isso requintada. Porém, o riso que é provocado na peça teatral tem outro objetivo, que pretende ser inofensivo, usando um vocabulário bem coloquial, mas ao mesmo tempo denuncia aquilo que afigia o autor, mediante as questões do hipocondrismo e do casamento por interesses.

Além do mais, há os desmandos da classe médica, que tinha por interesse exclusivo o de se beneficiar com a medicina, dando vazão a sua prática corrompida e alienada. Logo, uma criatura como Nieta, uma subalterna, é capaz de se indignar e provocar seu patrão para

reverter aquela situação de alienação absurda. A citação abaixo esclarece a mola propulsora da comédia.

A indignação que condena a imoralidade de uma sociedade que dita as leis e ao mesmo tempo se arroga o direito de descumpri-las representa em um nível mais alto a consciência adulta, a mesma que alimenta as lutas políticas, os sermões edificantes, as campanhas de moralização, e que se alimenta da persuasão de que possa existir uma moral mais alta, ou moral absoluta, a qual todo contrato social deve se conformar. (D'ANGELI; PADUANO, 2007, p.16).

O objetivo de Molière na peça foi bem claro, porque o médico deveria servir ao doente, tentando curá-lo, já que se especializou para esse fim. Entretanto, frente ao charlatanismo desmedido daqueles profissionais da saúde da família, que eram imorais e abusavam da ignorância do paciente na peça *O Doente imaginário*, ficou claro que eles subvertiam sua função positiva naquela sociedade. Então, o que Nieta percebia era a inversão dos papéis dos médicos e por isso armou um plano para afastá-los daquela moradia.

Ao utilizar a comédia, denuncia aquele sistema corrompido, no qual o patrão, por ser o dominador, tem o poder de enganar, mas ao mesmo tempo é o enganado, por dois lados: pela esposa e pelos médicos, os quais fingiam serem amigos e leais, no entanto queriam o dinheiro dele. O escritor e ator, usando justamente a criada para fazê-lo notar a incoerência dos tratamentos receitados, ele próprio cria na casa uma situação de ataques no nível linguístico. O chefe da casa cobra a atenção da criada e esta, por sua vez, finge ser dominada. Mas é ela que conduz a peça para afastar os enganadores, porque ela sabia que Argan, na verdade, não sofria de nenhum mal.

Entre remédios, médicos, contas de farmácias, foi possível qualificar a tamanha dependência do doente. Inclusive, por ele ter muito dinheiro, o tipo enganador, que tem poder para comprar sua boa qualidade de vida, diante da promiscuidade dos médicos, ele se torna o enganado.

Justamente, pelo fato que a criada trouxe para dialogar com o patrão e este, pelo fato de ser doente, não age com a razão. Na citação abaixo há uma descrição de como é a relação entre o médico e o paciente.

Uma espécie de contraprova paradoxal deste fato é a frequência, na literatura, do termo enganador enganado, que atribui o papel mais baixo da tabela intelectual não a quem não dispõe ou não faz uso dos instrumentos racionais, mas a quem os vê voltarem-se contra si. Esta situação limítrofe nos leva a considerar a possibilidade de que também a razão, como a moral, possa sofrer do cômico um ataque direto, mais do que indireto, atribuído, portanto ao sujeito do discurso ao mesmo tempo em que o resultado dos

mecanismos de sedução obscuros e residuais do objeto. (D'ANGELI; PADUANO, 2007, p.20).

Seria mais racional que o patrão, por ser a personagem dominante, tivesse mais conhecimento do que a criada da casa. No entanto, através do uso da linguagem cômica, ou seja, no fluxo da conversa fútil, é possível observar que Nieta tinha sempre uma segunda intenção por trás de sua fala superficial.

Ainda mais, havia entre eles um diálogo homogêneo, porque enquanto Argan insistia em permanecer doente e frágil, por isso ele se convencia da sua saúde precária, tornando-se voluntariamente um ser dependente e fraco. Por outro lado, a criada, Nieta, desenvolvia seu plano de reforçar, mediante sua fala carregada de crítica, porque ela estava convicta do charlatanismo dos médicos; principalmente por ser subalterna, contradizia sumariamente os achaques contínuos do patrão.

### **3.3. Características da obra Machadiana**

Machado de Assis foi um grande criador e suas obras são tão diferenciadas quanto suas personagens dotadas de conflitos. Alguns teóricos das obras machadianas coincidem seus estudos naquilo que pluraliza as obras desse autor; também a densidade filosófica da sua mente é essencial para sua compreensão. Pode-se observar com a citação descrita abaixo:

[...] tenta-nos a aventura de procurar o autor através de suas personagens, que ora manifestam, ora dissimulam as suas reais convicções. É claro que uma reconstrução desse tipo corre sempre o risco da mediação hermenêutica, podendo haver tantos Machados de Assis quantos são os seus intérpretes, o que, no fundo, é o destino de todo grande criador. (REALE, 1982, p.6).

Na verdade, Machado de Assis deixou tantas produções escritas que sua mania de escrever vem da vontade de ser reconhecido no mundo. Usando suas personagens, aplicou toda sua subjetividade, a qual decorre de um ser insatisfeito socialmente, procurando instrumentos fictícios para exteriorizar suas inquietações. O problema do homem ou sua visão antropológica levava-o a retratar diferentes conflitos, como, no romance *A mão e a luva*, o casamento arranjado, o qual era determinado pela sociedade da época, mas que a jovem Guiomar consegue contornar para casar-se com um homem, o qual representaria sua ascensão social e segurança financeira. Esses itens são valores que o próprio autor perseguia; por conseguinte, transferiu suas vontades para aquela personagem, ou seja, a sua contestação

ficou marcada na fala e atitude da personagem. Em seguida, esse mecanismo de transposição pode ser avaliado.

E no quadro de tantos valores metafísicos, transfigurados em valores estéticos ou artísticos, que devemos em suma situar o pensamento de Machado de Assis, inclusive no que se refere a sua prodigiosa capacidade de fazer vir à tona os mais encobertos refolhos da nossa vida psíquica. (REALE, 1982, p.22).

Neste caminho, a crítica às perplexidades dos seres humanos foi a matéria-prima das obras machadianas e, como foram tantas, é possível inferir que ele tinha realmente muitas questões angustiantes. Por outro lado, aquilo que ele escreveu foi o que ele pensava marcar como sua dolorosa trajetória como brasileiro discriminado por ser pobre e mulato. E, por causa dessa incessante mania de retratar o pensamento europeu é que foi criticado por ser pouco nacionalista; porém ele usou suas personagens para denunciar suas desventuras no seu meio social.

Dessa maneira, as personagens machadianas, destoando dos requisitos românticos, não estão mais filiadas à natureza tropical ou tipificadas como boas ou más; são reflexivas e estão em constante choque com o mundo [...] Há, porém, mais um elemento a ser acrescentado no raciocínio em desenvolvimento: nascido em bairro pobre no Rio de Janeiro, Machado de Assis tinha o único objetivo de ocultar esse passado humilhador e desejava de qualquer maneira subir de classe. (RYAN, 2006, p.395).

Por essa citação pode-se averiguar que a condição econômica do escritor refletia em suas personagens e que ele as usava para se rebelar contra as regras mundanas. Mas ele conseguiu colocar no centro o que era visto como de menor importância para os brasileiros e, ao fortalecer as mulheres nas suas obras, é como se transferisse para o outro gênero a responsabilidade de contornar os preconceitos locais, que por sua vez as fazem mais próximas da cultura estrangeira e hegemônica do que as frágeis e indefesas românticas brasileiras. Mesmo nos diálogos elaborados de personagens com origem mais humilde, pode-se avaliar, com o trecho a seguir, que as falas são mais elaboradas e de grande rigor gramatical.

Já o objetivo de Machado de Assis é a aproximação da linguagem falada, o coloquialismo em suma, para que a narrativa escrita adquira a naturalidade e espontaneidade de um relato oral. A sua atuação purista é no sentido de um enobrecimento da língua da conversação, que ele sente no Brasil relaxada e amorfa [...] E assim conversa com os leitores, em seu próprio nome ou pela boca de personagens que se autobiografam, numa linguagem que é um modelo de naturalidade espontânea e elegante precisão. (CAMARA JR, 1979, p.94).

Então, as entradas do narrador durante o percurso da obra vão demarcando seu próprio discurso interior, comentando e dando pistas nas narrativas, os referentes que moldam sua autobiografia, ou seja, o autor facilitou o entendimento de seu próprio desconforto no mundo, através de apropriações subjetivas durante sua aparição como o narrador.

### 3.4. As características da comédia de Molière

A peça teatral *O doente imaginário* é uma comédia e, por essa escolha, o autor sofreu muitas críticas, porém foi o gênero que mais se aproximava do seu objetivo. No entanto, essa divergência do cânone teatral era porque ele próprio achava o gênero trágico enfadonho: “as chamadas peças sérias eram mais difíceis de agradar, mais trabalhosas de escrever e mais custosas de representar”. (FONSECA, 2000, p.15). Assim, na concepção do teatrólogo, levava-se em consideração um público mais diversificado, ou seja, heterogêneo. Inclusive, ele atuava na peça como protagonista, tendo muitas tarefas para desempenhar, como mostra a citação abaixo:

Além de ator e admirável diretor de cena, administrava a companhia, organizava os programas, supervisionava a execução de cenários e vestiários, fazia os contratos com o rei e os grandes senhores relacionavam-se com os compositores, os músicos e os dançarinos e suavizava as ciumeiras entre atores e atrizes, que lutavam com encarniçamento para conseguir os melhores papéis. (FONSECA, 2000, p.44).

No palco ou nos preparativos para as encenações com todos os atores, Molière era o responsável por toda trupe; mas a opinião e aceitação do Rei Louis XIV era imprescindível, para a continuação da peça em cena. Toda sua adversidade pela classe médica e, mais do que isso, a preocupação em ser o porta-voz do público mais popular, revelava um trabalho difícil, no qual o próprio autor-ator era o responsável. Então, a peça em questão, retratava os problemas do próprio idealizador, disseminava a sua insatisfação com relação ao charlatanismo da medicina praticada em pleno Século das Luzes.

Não é revelada uma biografia muito extensa e nem foi encontrada a razão do pseudônimo Molière, entretanto há muita coincidência entre Argan e o autor, porque este era “hipocondríaco, colérico e neurastênico, que sofria de exaustão, o que teria causado a sua morte.” (FONSECA, 2000, p.142). Essas mesmas características foram repassadas para o protagonista, que na própria encenação veio a falecer no palco. Contudo, a temática da morte

é realçada pelo excesso de cuidados que o doente tanto persegue, em função de uma vida mais saudável.

Na luta diária para preservar sua saúde, o ator ignora que a filha o ama, ao contrário da falsa preocupação em que sua mulher o envolve apenas para conseguir ficar com sua herança. Todavia, como na peça, o autor pensou ser imortal, também não enxergou que todo seu sucesso e esforço poderiam ter um fim trágico; mas, na descrição a seguir, vê-se que a vida dele coincidiu com o despreparo do ator em cena.

O que surge também de um momento de *O Doente Imaginário* é a mais pura superstição, nesta peça que é a mais vasta e a mais elaborada arquitetura que o gênero cômico elevou como defesa contra a morte, de que a morte se vingou com um detalhismo grotesco, abolindo, junto com a vida de Molière, a sutil fronteira que separa a invenção teatral e a vida (D'ANGELI; PADUANO, 2007, p.240).

Coincidemente, a cisma que Molière tinha contra a classe médica e os horrores da morte o fizeram vítima de sua própria criação e ele morreu, literalmente, deixando a angústia de sua saúde ser menosprezada pelos médicos. Apesar de ser vencedor, quanto a sua trajetória profissional, ele perdeu a vida e seu futuro promissor fragilizado pela desatenção daqueles que eram muito bem pagos para tratá-lo. Porém sua vida pessoal foi desastrosa. “Molière tinha apenas 50 anos, mas sua vida agitada, a tuberculose, o casamento e as amarguras haviam-lhe esgotado a vitalidade”. (DURANT; DURANT, 1963, p.109). Ironicamente, o autor morreu por causa de sua fragilidade. Aliás, ele usou a peça para denunciar seu mal estar frente ao descaso dos médicos e também para descrever o comportamento falso de uma esposa que quer vê-lo morto; fatalmente, acabou falecendo durante o espetáculo, que era para ser revelador, porém tivera um desfecho prematuro quanto a sua obra e a sua atuação.

Mesmo incompreendido pela aristocracia, a sua obra é memorável, servindo de referência para os leitores atuais reconhecerem o seu valor e a genialidade. “Molière aprendeu a arte e os artifícios do teatro. Por volta de 1655, estava escrevendo tão bem como representando suas peças.” (DURANT; DURANT, 1963, p.94). Assim, no auge de sua carreira, veio a falecer. Mesmo sendo comediante, tinha seus apreciadores. Mais que isso, era duplamente habilidoso, porque se fez criador e criatura, fazendo e atuando com primazia, quase sem aceitação da classe burguesa, por não estar na via da tradição.

A peça teatral, apesar de ter a unicidade do autor, ou seja, Molière é a autoridade que tece sua obra, e suas personagens se desenvolvem conforme o que é programado em cena. No entanto, a significação da obra era a crítica ao hipocondrismo e, indiretamente, à ignorância do doente, num contexto de abuso da classe médica, o próprio desfecho em cena marca a

composição de um imaginário doente. Alguém que recorreu aos profissionais para evitar sua morte e infelizmente morreu, provando a sua incapacidade frente aos dissensos dos costumes válidos para uma sociedade conservadora, mas ignorante.

### 3.5. O riso e a ironia na obra de Molière

Molière preferiu o gênero comédia para viabilizar sua descrença com os médicos de seu tempo. Por isso, o riso e a ironia eram carregados de críticas e, através de seus comentários, o leitor pode entender a opinião dele sobre eles. Particularmente, na peça *O Doente Imaginário*, o autor usa sua própria doença como base, na construção de uma personagem frágil e aflita com os abusos dos médicos da família.

É possível caracterizar sua atitude como um humor negro, ou seja, o mal do protagonista hipocondríaco, que, desiludido com a medicina, não tem competência para afastar ou cessar tal dependência. O teor da obra fica bem esclarecido com a citação abaixo, em que o conhecimento científico é inferior aos interesses financeiros.

De um bom humor desenfreado, essa peça se constitui em primeiro lugar numa sátira cruel de medicina e dos médicos. Alguém menos esclarecido poderia julgar essa atitude como retrógrada e anticientífica [...]. Ora, a medicina de então, anciolosada e pedante, merecia muito mais o nome de curandeirismo (RÓNAI, 1981, p.53).

É evidente que a classe dominante, com um discurso comodista e alienado, não aceitava as ideias e a retórica de Molière. Porém, esse autor construirá sua peça com o objetivo de revelar a estupidez de um cidadão privilegiado, sendo vítima de médicos, que hipoteticamente usavam da profissão para ganhar a vida e agia de forma tautológica no exercício de uma função que deveria salvar vidas.

Contudo, no diálogo abaixo – em que o médico de Argan, Senhor Diáforus, juntamente com seu filho recém-formado em medicina, Tomás, vão juntos à casa do doente imaginário, para fazer as honras à filha mais velha Angelique, apresentando-se para a moça como seu pretendente – o pai ironicamente fala da ocupação do filho e dá-se a entender que o filho é bastante incapaz para sua função e imaturo para tratar as pessoas, segundo a própria descrição feita por Sr. Diáforus a Argan:

Sr. Diáforus: Senhor não é porque sou pai dele, mas posso dizer que tenho motivo para estar orgulhoso. Todos os que conhecem acham-no incapaz de uma maldade. Ele nunca teve uma imaginação muito viva, nem esse fogo de

espírito que se destaca em alguns, mas é nisso que sempre tive bons augúrios de judiçosidade, qualidade necessária para o bom exercício da nossa arte. (MOLIÈRE, 2008, p.83).

Em sua fala, o pai deixa bem claro para o futuro sogro de seu filho, e também seu paciente, que ele mesmo acha o acomodamento e até a passividade do recém-formado um motivo de orgulho, já que na medicina praticada naquela época não se tinha muito a fazer e, ao invés da preocupação em salvar vidas, o médico deveria ter prudência e aceitar quando julgasse que o estado do paciente não valeria seu empenho.

Também em outra passagem, ainda na casa de Argan, o doutor mais experiente faz colocações muito sérias quanto ao tratamento médico dispensado à classe inferiorizada, inferindo que todo público mais simples aceita calado qualquer diagnóstico, enquanto que a classe superior seria bem mais exigente. Então, os médicos têm que ter dois comportamentos diferentes para cada situação. Assim, no diálogo abaixo o Senhor Diáforus revela o tratamento heterogêneo, dependendo da classe social do paciente.

Sr. Diáforus: Falando francamente, nosso ofício, perto dos grandes, nunca me pareceu agradável e eu sempre achei que valia mais para nós atender ao público. O público é cômodo. O senhor não tem que prestar contas de suas ações a ninguém, e contando que sigamos a corrente das regras da arte ninguém faz drama do que possa vir a acontecer. Mas o pior de estar perto dos grandes é que, quando ficam doentes, eles querem absolutamente que seus médicos os deixem curados. (MOLIÈRE, 2008, p.85).

Quando o médico fala sobre o público, ele é bastante sarcástico, porque argumenta que são ingênuos, aceitando qualquer indicação médica. A ironia fica bem clara, porque o leitor percebe que os mais pobres não cobram nada do profissional, porém, quanto aos mais ricos, estes não se conformam com qualquer previsão e exigem o envolvimento mais eficaz do especialista.

Quase no final da comédia há uma questão bem grotesca, porque Beralde, irmão de Argan, sugere para o doente que ele se torne médico, simplesmente porque ele tem interesse pela medicina e conhece muito sobre doenças. Em conseguinte, trata a formação e até a aquisição do diploma de médico, com muita ironia: “[...] conheço uma faculdade de amigos meus, eles viriam num instante e fariam a cerimônia na sua sala. Não vai custar nada” (MOLIÈRE, 2008, p.151). Assim, para conquistar o sonho de imortalidade de Argan, o seu dinheiro poderia comprar seu título de médico e a cerimônia de formatura sugerida por Beralde seria uma festa.

A toda essa banalização colocada pelo tio, a menina Angelique sente-se incomodada e manifesta sua repulsa:

A diplomação fingida leva ao absurdo, de forma tão amarga, as esperanças de Argan que Angelique se pergunta se não estão passando dos limites quando riem dele, e Beralde só pode responder com aquilo que tantas vezes justifica as maiores violências do cômico: “Assim nos oferecemos à comédia uns aos outros” (D’ANGELI; PADUANO, 2007, pp.243-244).

Na citação acima o comediante propõe a situação com deboche e sua recepção também é tratada com sarcasmo, pois até a filha a critica, como fora absurda a ideia de formar o pai e achar aquela situação muito banal, para ser dividida socialmente. No entanto, o tio Beralde afirma que, para o viés cômico, qualquer temeridade seria uma brincadeira divertida, tanto de quem faz, quanto de quem assiste.

Assim Molière termina seu texto, deixando bem nítida sua pretensão de vulgarizar a função dos catedráticos, enfatizando, que para tal ofício, qualquer pessoa poderia comprar o título de médico. O teatrólogo Molière, além de sua perspicácia em usar a comédia para denunciar algumas aberrações ditadas e preservadas pela sociedade, ainda escolheu para a peça *O doente imaginário*, do século XVII, a criada Nieta, para contrariar toda a sociedade burguesa, considerando sua forma ingênua de viver a vida, contrapondo a seriedade da tradição literária. Somando a essa personagem, que é a válvula propulsora da peça, junta-se o interesse de agradar ao Rei Louis XIV, o qual tem características avessas aos aristocratas. Quanto ao caráter do soberano, a citação a seguir o descreve:

Ele não quer pessoas tristes à sua volta e é visto, frequentemente hilário [...] Ele ri de bom grado assistindo às comédias de Molière, que vão ao encontro de sua política: zombando das extravagâncias e das pretensões dos nobres e dos burgueses, o comediógrafo presta serviço ao rei, mesmo que isso faça rilhar as dentaduras aristocráticas. (BURKE, 1989, p.11).

Ao contrário dos autores tradicionais, Molière vai à contramão da universalidade histórica, para usar a forma cômica do tipo carnavalesco, não para representar banalidades, mas, em pleno século XVII, o autor usa a forma de riso grotesco a serviço da causa social questionada por ele; não se pode afirmar se inconsciente ou por sua vontade própria, todavia seu estilo de fazer teatro se distanciou bastante do cânone aceito até então.

O escritor pode ser ignorante ou ingênuo em relação à tradição histórica que o/a mantém, ou que ele/a transforma, inventa, desloca. Mas me pergunto se mesmo na ausência, da consciência ou conhecimento histórico ele/a não “trata” a história no curso de uma experiência que é mais significante, mais

viva, mais necessária, em suma, do que aquela de alguns “historiadores”, profissionais ingenuamente preocupados em objetificar o conteúdo da ciência. (DERRIDA, 1989, p.13).

O teatro de costumes, elaborado por Molière, foi polêmico para o público mais tradicional e essa repulsa ao estilo do teatrólogo partiu da classe aristocrática; no entanto, para a modernidade ele foi muito perspicaz, principalmente por escolher uma pessoa do povo, Nieta, para questionar e interferir nas atitudes doentias de seu patrão. Seguindo a perspectiva de que Nieta foi uma anti-heroína, provocante e perturbadora da ordem, a qual era tida como inabalável, por ela ser maltratada o tempo todo e não se rebelar. Inclusive, através da linguagem muito distensa, no jogo de trocas dialógicas, o patrão e a criada têm a mesma postura e falam de forma coloquial e muito à vontade.

A linguagem do carnaval tem esta proposta de libertar todos os entraves linguísticos e usar a forma simples do povo, e isso se pode encontrar nas falas das personagens Nieta e Argan. Nas falas do patrão e da criada abaixo é nítida a homogeneidade dos comportamentos linguísticos:

Argan: Ah! Cadela! Ah! Carniça!...  
 [...] Argan, furioso: Traidora...  
 Nieta: Ah!  
 Argan: Tem uma hora que...  
 Nieta: Ah!  
 Argan: Você me deixou...  
 Nieta: Ah!  
 Argan: Cala essa boca sua sem-vergonha, estou te insultando.  
 Nieta: Ah, claro, eu deixo, depois do que eu me fiz.  
 Argan: Você me fez ficar rouco, carniça!  
 Nieta: E o senhor, o senhor me fez rachar a cabeça; estamos quites, pau-a-pau, se o senhor quiser. (MOLIÈRE, 2008, p.31).

Dessa forma, ambas as personagens são iguais quanto à prática linguística, ou seja, ele, como patrão, usa nesse texto teatral, só com a criada Nieta, um vocabulário de baixo nível, mas a caracterização de patrão e empregada não se desfaz. Na citação abaixo, é possível inferir que o patrão faz uso do estilo da criada, para vulgarizar os diálogos, já que ele é superior e por isso pode tudo.

As “personagens de costumes” são, portanto, apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados, [...] é o processo fundamental da caricatura, e de fato ela teve o seu apogeu [...] na caracterização dos personagens cômicos, pitorescos, invariavelmente sentimentais ou acentuadamente trágicos. (CANDIDO, 2007, p.62).

Por esta definição, as personagens da peça teatral em estudo são engraçadas, mas o humor não está numa relação afetiva; ao contrário, são duas personagens diferentes quanto ao nível social, mas o que as une e mantém este elo na representação cênica é a ironia, de acordo com J.A. Richards (*apud* MUECKE, 1995, p.43), “A produção dos impulsos opostos dos complementares, ou seja, realiza um ‘peso equilibrado’. Auto-ironia contra um possível ataque (irônico) do exterior.”.

O relacionamento patrão-empregada é previsivelmente irônico, já que o protagonista usa o trato popular como artifício de ser entendido, por ser superior. Nieta, por sua vez é irônica para se defender e rebater os maus-tratos, mostrando-se a favor das atitudes do patrão apenas para confundi-lo. Como fica claro nestes diálogos entre Argan, o patrão, e Nieta, a criada:

Nieta: Que quer dizer com esse “boa aparência”? A aparência dele está horrível e quem te falou que ele estava melhor é um impertinente!

Argan: Ela tem razão.

Nieta: Ele anda, dorme, come e bebe como todo mundo; mas isso não o impede de estar muito doente [...]

Nieta: Senhor, isso só servirá para te importunar. O senhor não precisa entrar em exaltações agora no estado em que se encontra e te abalar o cérebro. (MOLIÈRE, 2008, p.75).

No diálogo acima, a criada é muito democrática ao afirmar que o patrão, mesmo estando bem aparentemente, é um homem doente. Aliás, ela ainda finge concordar com a doença imaginária e pede que ele não se exalte, pois a cabeça dele é tão sensível e pode desencadear outros males. Porém, quando coloca que ele é normal como todo ser humano, mas é doente, ela é extremamente irônica, porque quem se alimenta e dorme bem, não deveria sofrer de nenhuma enfermidade.

### **3.6. A ironia nas personagens femininas em *A mão e a luva***

A ironia é a reflexão estética do romance moderno e é um traço quase normal nas obras machadianas, principalmente o autor “era inclinado a ver as coisas do mundo com todos os gamas da ironia” (REALE, 1982, p.11), e, dessa forma, a conviver num mundo que, apesar de injusto e contraditório, “vale a pena viver”, mesmo com o peso dos preconceitos que esmagam sua presença. Ele se defende ou mesmo se vinga usando a fala de suas personagens e dessa forma mantém a distância, usando palavras com sentimentos capciosos.

O ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso em favor de um significado “transliteral” não expresso de significação contrastante. (MUECKE, 1995, p.58).

A ironia não é fingir dizer algo com outro sentido, no entanto, é recorrente nas falas das personagens deixar subentendido suas verdadeiras intenções, ou seja, fazer “insinuações e alusões, onde a pessoa a quem se dirige é convidada a completar por inferência a que foi deixado sem dizer; podem ter a intenção de informar ou de enganar.” (MUECKE, 1995, p.54). O termo se define como algo que se diz para zombar da outra pessoa, ou seja, elogia para censurar ou censura a fim de elogiar. Então, Machado de Assis, usando tal recurso linguístico, o faz para mostrar a malícia de suas personagens, a ver além ou através de seus comportamentos e tecer comentários, os quais parecem ingênuos, porém são carregados de sarcasmo ou de segundas intenções.

A baronesa, apesar de ter um comportamento dócil e passivo, soube dispensar a criada, Mrs. Oswald, de forma bastante irônica para poder conversar a sós com sua afilhada.

– “Mrs. Oswald – disse a baronesa – vá ver se já deram de comer aos passarinhos” (ASSIS, 2012, p.108).

Nesse exemplo, a baronesa dispensa a presença de Mrs. Oswald, mas com uma forma de zombaria, e sua condição de patroa dá este direito. Em outra situação, a criada, por sua vez, por ter origem britânica, faz um tratamento a Guiomar, mas usa com sentido de sarcasmo.

– Dormiu bem a minha rainha da Inglaterra? – perguntou Mrs. Oswald, pondo-lhe familiarmente as mãos nos ombros.

– A sua rainha da Inglaterra não tem coroa – respondeu Guiomar com um sorriso contrafeito. (ASSIS, 2012, p.106).

A resposta da moça também é ríspida e ela responde à altura do tratamento irônico, que era costume de Mrs. Oswald. E, dentre tantos jogos de palavras venenosas, a criada é quem faz comentários mais diretos e de descaso das atitudes da jovem Guiomar, a qual sempre fora tratada como se fosse catedrática, mas incapaz de perceber a realidade dos fatos do coração. Como neste comentário de Mrs. Oswald para Guiomar:

– Tem muita razão – assentiu Mrs. Oswald.

– A senhora pensa e fala como um doutor. Que se lhe há de fazer? Quem não ama não ama. Dele é que eu tenho pena! (ASSIS, 2012, p.65).

Nesse exemplo, percebe-se que a inglesa é até maldosa, porque elogia a moça, fazendo-o ironicamente, tratando-a como uma pessoa firme e afirma que ela sabe muito sobre sentimentos, enquanto se compadece do rapaz, que seria um ser apaixonado e sofredor. Mas, devido a todo o caráter dissimulado de Mrs. Oswald, o leitor deduz o sentido real daquelas colocações indiretas.

Para elucidar a fala enunciada e o comportamento esperado, no discurso que segue abaixo, da baronesa e também madrinha de Guiomar, observa-se que ela consente o casamento para continuar tendo o amor da afilhada, quebrando as normas sociais que ela, como viúva e responsável pela menina, deveria seguir.

– [...] A tua felicidade está acima das minhas preferências. Era um sonho meu; desejava-o com todas as forças; faria o que pudesse para alcançá-lo; mas não se violenta o coração – um coração, sobretudo, como o teu! Escolhes o outro? Pois casarás com ele. (ASSIS, 2012, p.111).

A dissimulação da madrinha é tamanha que, para agradar a afilhada, adotada como filha, suprindo o lugar de sua menina morta, faz-se a vontade de Guiomar, apesar de ter seus planos e sua posição social ignorada.

Também a criada Mrs. Oswald, que tinha um lugar de destaque na casa por ser inglesa, preceptora, partilhando consequentemente de todos os assuntos caseiros, mostra-se fingida à jovem, a quem quer persuadir, insistindo nas vantagens do casamento com o sobrinho da baronesa, Sérgio, o qual, casado, teria de mudar-se, e ainda mais com Guiomar, a qual iria embora com ele como marido. Assim, no diálogo abaixo entre Mrs. Oswald e Guiomar, percebem-se as palavras dissimuladas, proferidas pela criada para conseguir seu intento de fazer a moça casar com Sérgio.

– Dona Guiomar – disse ela, pegando-lhe nas mãos – ninguém pode exigir que se case sem amar o noivo; seria na verdade uma afronta. Mas o que lhe digo é que o amor não existe por ora, pode vir mais tarde e se vier, e se viesse, seria uma grande fortuna...

– Mas acabe – interrompeu a moça com impaciência.

– Seria uma grande fortuna para a senhora, para ele, ouso dizer que para mim, que os estimo e adoro, mas, sobretudo para senhora baronesa. (ASSIS, 2012, p.67).

Nesse diálogo, Mrs. Oswald usa o argumento de que a madrinha deseja a união dela com seu sobrinho, mas é a criada que planeja tal matrimônio.

A jovem Guiomar tinha muitos adjetivos ao seu favor: a juventude, a beleza e uma posição confortável dentro da casa de sua madrinha. Porém, sempre tinha que dar satisfações para a criada, Mrs. Oswald, que a abordava sempre. Ela, por sua vez, nunca discutia, mas fazia-se de desentendida. A inglesa tentava fazer com que ela aceitasse o casamento com Sérgio, sobrinho de sua madrinha, contudo, a maior interessada era a criada, a qual mostrava ser amável, porém sua aproximação era por pura ambição e a jovem sabia disso.

– Está bom, Mrs. Oswald, o que passou, passou. Sinto que as coisas chegassem a este ponto, e que ele se lembrasse de escrever semelhante carta, confessando uma paixão que acredito sincera. Mas o que o meu coração não pode corresponder. Amores não se encomendam como vestidos; sobretudo não se fingem, ou não se devem fingir nunca.

– Oh! Decerto!

– Eu gosto dele, como parente que é de minha madrinha, e também porque ela lhe tem afeição de mãe, como a mim, somos uma espécie de irmãos, nada mais.

– Tem muita razão – assentiu Mrs. Oswald...

– Gosta muito de mim, não? Perguntou Guiomar fitando os olhos na inglesa.

– Oh, parece que sim! [...]

– Eu nunca vi nada – respondeu secamente Guiomar. (ASSIS, 2012, p.65).

Pelas palavras de Guiomar percebe-se que ela sabia das armações da criada e, mais ainda, ela conclui que a inglesa não gosta dela e a quer ver longe, mas nas suas palavras crie-se um jogo para mostrar ingenuidade, com que, no final, a própria jovem afirma que toda a dedicação daquela criada não a sensibiliza e muito menos parece verdadeira.

#### 4. AS CRIADAS EM MOLIÈRE E MACHADO DE ASSIS

Qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto.

**Julia Kristeva**

As duas criadas, respectivamente Nieta, na obra de Molière, *O doente Imaginário*, e Mrs. Oswald, no romance *A mão e a luva*, de Machado de Assis, são os dois referenciais que motivaram essa pesquisa e, ainda, por serem do gênero feminino, causam estranhamento pelas constantes atitudes de persuasão, ao mesmo tempo comprometimento, com as famílias com que estão envolvidas em cada obra.

Também por serem representantes da classe dominada e, inclusive, terem suas construções em antigos períodos históricos, nos quais a primazia literária sempre privilegiava as personagens masculinas e de classe superiores. Coincidemente, as moldagens de ambas as obras dão relevância às suas criadas, mantendo-as em contato com todas outras personagens e, mais que isso, manipulando-as para atingirem suas intenções particulares. Porém, essas “agentes” chamam atenção por deterem certo poder, apesar de que elas o exercitam não apenas para desfrute pessoal: ao contrário, estas subordinadas agem dentro das obras como seres sociais, atuando dentro de suas teias de relações, mantendo o equilíbrio e trazendo à tona o desnudamento do real sem interferir nas posições superiores.

As criadas são personagens que transformam os cotidianos de cada obra, ao mesmo tempo que ajudam seus patrões a manterem a disciplina em suas casas e suas posições respeitáveis dentro das normas sociais de suas épocas. Assim, o conceito de agência descrito abaixo elucida a proposição das criadas, Nieta e Mrs. Oswald, e, principalmente, a limitação destas em contextos de solidariedade e dos envolvimentos domésticos, reconhecendo seus lugares.

Por um lado, o agente sempre está inserido em relações de (pretensa) solidariedade – família chegada, amigos, parentes, esposas, companheiros, filhos, pais, professores, padrinhos e assim por diante. É importante destacar este ponto, porque alguns dos críticos do conceito de agência – os que encaram agência como um conceito burguês e individualista – baseiam-se, em grande medida na maneira como o conceito parece desconsiderar a “boa” inserção dos agentes: os contextos de solidariedade que atenuam a agência em suas formas individualistas e egoísticas. (ORTNER, 2007, p.47).

Embora as criadas não sejam sujeitos de posições superiores e por isso pareçam ser destituídas de poder para mudar qualquer coisa (ou seja, pertencem à classe subalterna), as ações de ambas essas mulheres fazem-nas serem notadas. Além disso, percebe-se que a

presença delas nos livros é estritamente necessária, porque elas motivam os conflitos e mostram-se sagazes e tão preparadas intelectualmente que se relacionam intimamente com seus patrões e, ainda, mesmo que agregadas nas casas conservam suas posições e são queridas e respeitadas por todos moradores e frequentadores de suas moradias.

Os dois autores deram poder às criadas e, por merecimento, elas estiveram presentes em todas as duas obras, do começo ao fim, fazendo parte do enredo ou provocando algumas problematizações, as quais foram resolvidas satisfatoriamente para todas as demais personagens envolvidas, podendo-se entender através da citação abaixo:

Em seu uso provavelmente mais comum o termo “agência” pode ser praticamente sinônimo das formas de poder que as pessoas têm à sua disposição, de sua capacidade de agir em seu próprio nome, de influenciar outras pessoas e acontecimentos e de manter algum tipo de controle sobre suas próprias vidas. (ORTNER, 2007, p.64).

Como na definição acima, as personagens subalternas dispõem de projetos culturalmente constituídos, sem intenção de tomar o lugar dos seus superiores. Todavia, elas têm intenções claras de ser práticas, conservando o bem estar de seus superiores, e ao mesmo tempo contestar o ostracismo de simples coadjuvantes, para agir conforme suas vontades.

Nas duas obras, as presenças e ações das criadas são marcantes, porém é necessário notar que a comédia de Molière, escrita no século XVII, tem sua condução baseada na comicidade e a narrativa realista de Machado de Assis, do século XIX, tem uma proposta austera. Por isso, as duas agentes, Nieta e Mrs. Oswald, têm condutas bastante diferenciadas, porém, em ambos os finais, os leitores podem concluir que, apesar de toda interferência, elas são personagens que nem magoam e nem são magoadas, muito menos aparecem apenas como acessórios; ao contrário, são necessárias no desenrolar dos dois desfechos.

A primeira obra, que é uma peça teatral do classicismo, pretende principalmente revelar a sociedade médica em ascensão, em que o protagonista hipocondríaco tem conflitos sérios e constantes com sua criada, Nieta, que insiste em mostrar ao patrão sua ignorância em usar recursos da medicina com tanta frequência e que no final da narrativa o induz a tornar-se médico por ter adquirido saberes através de tantas experiências.

O romance machadiano descreve a protagonista Guiomar, que também é intolerante com a criada da casa, Mrs. Oswald. Esta última pretende ficar exclusivamente como acompanhante da baronesa (madrinha de Guiomar). Para isso, insiste exaustivamente com a jovem para que se case com o sobrinho da patroa e que, através desse casamento, viabilize sua pretensão de se tornar embaixatriz.

Todavia, as duas criadas, conscientes de suas subordinações em relação aos patrões, usam a ironia e criativamente desenvolvem planos mirabolantes para conseguirem seus intentos. Porém, de forma direta ou indireta, as noivas das duas narrativas casam com seus pretendentes por escolhas próprias, contrariando as convenções sociais das épocas.

Na peça teatral, ainda invicta de análise, a criada Nieta é uma autêntica bufona, que tem um vocabulário bastante distenso, de comportamento descontraído; aceita as grosserias do patrão, mas preocupa-se demasiadamente com a doença imaginária dele, inclusive com os “charlatões” e a própria esposa, que extorquem seu dinheiro e traem sua confiança. Ela inclusive é incansável em proteger a filha mais velha do patrão, que sofre por ter de se casar com um jovem médico, sendo que ama incondicionalmente outro.

Já no romance, a criada é caracterizada como uma preceptor, que, embora sendo muito polida em suas palavras e com uma postura bastante cuidadosa e culta, vê a afilhada de sua patroa como uma ameaça aos seus interesses de ser a companheira exclusiva da baronesa. Dessa forma, arma para que Guiomar case com o seu sobrinho. Mas aquela é atraída pela ambição de Luís Alves, que também observa na beleza e nas atitudes da moça um par ideal para seus anseios futuros.

Os dois textos abordados são irreverentes e ultrapassam valores sociais e culturais dos seus tempos. Coincidentemente os autores usam as criadas, que transitam livremente nas casas, tendo uma visão geral dos fatos, bem como liberdade para tratar com os demais personagens sem serem antagonistas e nem cometendo atos violentos. Simplesmente dão vazão às suas pretensões através de manipulações intrínsecas nos diálogos.

Por tamanho interesse nas personagens, que autenticamente desempenham com perspicácia e até de forma cômica seus intentos, Nieta e Mrs. Oswald, nesta pesquisa privilegiam o arquétipo de criadas, compondo os espaços domésticos que têm perfis distintos, mas se desdobram para perpetuar as convenções sociais e, principalmente, para contribuir com o bem-estar e a tranquilidade de seus patrões.

#### **4.1. Referências da criada Nieta, a bufona de Molière.**

A marca cômica mais recorrente da extrovertida criada é a sua prática linguística, estabelecida com seu patrão. Às vezes, mesmo sendo ofendida, ela leva o diálogo por um viés irônico, causando sempre um tom de deboche. E Argan, sendo o protagonista e de posição nobre, rende-se aos cuidados da criada de confiança, que tem a missão de atendê-lo

prontamente, pois ele julga-se doente, precisando do apoio constante de sua serviçal. Assim o contrato linguístico entre os dois fica bem engraçado, já que ambos se confrontam com termos coloquiais e até chulos. Percebe-se assim que Nieta conseguiu interagir com ele, simulando certa obediência, mas com propósitos de ajudar a filha mais velha a se casar com o jovem amado pela primogênita e, por outro lado, levar o patrão a reconhecer seu autoconhecimento sobre procedimentos médicos.

Na citação abaixo há uma explanação bem clara sobre a importância desse relacionamento linguístico e sem dúvida o texto de *O Doente Imaginário* tem nas expressões coloquiais o mesmo objetivo do carnaval, que é o de unir as pessoas, independente de suas posições sociais.

A conversação é um dos registros fundamentais da vida em sociedade: ela estabelece confrontos, põe ideias em contato, individualidades, linguagens, e, de seus atomismos ou de suas consistências individuais, cria relações intelectuais e emotivas, institui hierarquias, organiza os conceitos e os argumentos em sistemas e definindo sua articulação, permite-lhes algum intercâmbio. (D'ANGELI; PADUANO, 2007, p.199).

Como ficou bem esclarecida nessa última citação, à forma distensa de tratamento entre o patrão e a criada gera o tom cômico da peça teatral. Mas por trás da comicidade, Nieta tem seu projeto de manter Argan ocupado com suas mediocridades, ao mesmo tempo em que arma os seus planos individuais, ou com o próprio irmão do patrão, para fazê-lo reconhecer as pessoas interesseiras à sua volta, principalmente o charlatanismo praticado pelos médicos frequentadores de sua casa.

Por isso, a criada, muito tolerante, aceitava todos os xingamentos, confessando até gostar. Aliás, ela faz questão de agradar a todos da casa, porém esta é sua forma de garantir seu espaço para desenvolver os planos de desmascarar os aproveitadores da ignorância de seu patrão. No trecho citado logo em seguida, pode-se elucidar esta situação, que opera nos significantes empregos cômicos através da ambiguidade na linguagem.

Quando essas operações (que se assemelham à brincadeira infantil de manejá as palavras como parte de um quebra-cabeça, mas sem nenhuma ingenuidade) têm apenas a si próprias como fim conseguem macular a certeza de que a linguagem seja a límpida transmissora de ideias que a razão desejará. Pelo contrário, ela aqui se subtrai a suas tarefas comunicativas e se fecha na auto-referenciabilidade. (D'ANGELI; PADUANO, 2007, p.197).

Pela citação acima se pode ter a noção que Nieta praticava um jogo sério, no qual o diálogo, mesmo que de palavras ofensivas contra sua pessoa, mantinha a ligação entre ela e seu patrão. Ao mesmo tempo, com discussões ingênuas e engraçadas, desenvolvia seu plano

de revelar para aquele doente imaginário, tanto a farsa de sua esposa, quanto à usurpação dos médicos que aproveitavam de sua doença mental para conseguirem dinheiro fácil.

Na sua prática linguística, Nieta instaura seu nível social, aproveitado pelo patrão, que abusa do descompromisso formal para manifestar seu desajuste no mundo. Por ser um homem frágil, Argan mantém uma paixão cega pela esposa e também é dependente de medicações constantes. Então, a criada, por sua vez, aproveita dessa desconstrução social e envereda pelo fingimento, persuadindo seu patrão a conhecer quem naquela casa seria realmente fiel a ele e os demais, que seriam os verdadeiros vilões.

Como uma bufona, ela compactua com as manias doentes de Argan, mas, contando com sua sagacidade, manipula-o e aproveita da sua desatenção, recorrendo a outras personagens para conseguir seu intento de desmascarar os inimigos dele. Por conseguinte, ela, que pertence a uma classe subalterna e é mais sagaz que todos os demais envolvidos na trama, faz desestabilizar toda a organização recomendável.

Assim, a função, na peça teatral, da linguagem popular, remete ao gênio Rabelais, o qual foi objeto de estudo de Bakhtin, revelador de uma cultura advinda das festas populares ou da carnavalização, em que se foge dos padrões gramaticais da língua e, nessa obra, abole as relações hierárquicas e genuinamente representa o uso linguístico popular. No trecho abaixo fica claro como era o papel do carnaval para toda a sociedade.

Carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar. (BAKHTIN, 1993, p.9).

No caso da criada, era uma personagem que, através da linguagem popular, mas de forma verdadeira, persuadia o patrão, embora sem pretensão de ascensão social, apenas para tirá-lo da condição de explorado pelos médicos aproveitadores. Ela cria sabiamente uma relação de submissão, na qual, além da comicidade, tem a importância de criar uma relação muito íntima com seu patrão. Assim, há em Bakhtin referência sobre tal comportamento.

[...] esse contrato livre e familiar [que era] era vivido intensamente e constituía a uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida, que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente. (BAKHTIN, 1993, p.9).

Nieta age sutilmente e, na sua naturalidade, consegue atrair e conquistar todos da casa. Até mesmo sendo irônica com a sua patroa, tem o firme propósito de conservar sua permanência naquele lugar, fazendo com que seu patrão enxergue os abusos e falsidades que

o rodeiam. É notável que o tratamento cordial e também acadêmico das outras personagens mascarem as suas verdadeiras pretensões. Assim, a criada é uma espécie de anti-heroína, ou seja, nas ações e na fala revela “a importância do tom jocoso; a galhofa não é só essencial para a sobrevivência e a sanidade mental; é uma poderosa arma de subversão” (BROMBERT, 2001, p.111). Assim, o autor sabiamente usou a correspondência linguística entre as personagens, Nieta e Argan, para transmitir, através do riso, um canal ambíguo, o qual havia a intenção de crítica e ao mesmo tempo de ajustamento por parte da criada.

A peça teatral *O doente imaginário* de Molière é, segundo Julia Kristeva (1974, p.83), uma Menipéia, que “é simultaneamente cômica [...] e, sobretudo séria, no sentido em que o é o carnaval [...] orienta a linguagem como uma espécie de jornalismo político da época”. O gênero comédia, mais veiculado ao público popular, denunciava alguns abusos sociais, mas de forma anódina. A bufona, sem apresentar nenhuma deformação, como Gargantua em Rabelais, porém representante da cultura popular e de espírito prático e submisso, cria meios para mostrar as verdadeiras intenções daqueles que são membros da alta sociedade. Mas, ao contrário desses falsos amigos, é uma obstinada companheira: “[...] uma vez que não se comporta, dentro dos padrões moral a que seu senhor está submetido, funciona como a consciência crítica deste [...]” (PEREIRA, 1985, p.33) e sabiamente faz com que Argan, o patrão, desmascarar os traidores e ela continue na casa para preservar a harmonia e garantir sempre a verdade, porque era nela que ele se apoiava.

#### **4.2. A preceptora no romance machadiano**

Machado de Assis, no romance *A mão e a Luva*, criou um lar com três mulheres. A baronesa, Guiomar e Mrs. Oswald, a criada, e isso foi bastante original por se tratar de um lar ocupado apenas por personagens femininas. Como se tratava de um recinto burguês, a criada inglesa dava certo requinte para aquela moradia, na qual também era companheira fiel da baronesa, tendo a função de orientadora intelectual da jovem Guiomar, por ser uma mulher preparada e de origem europeia.

Percebe-se, que o autor busca na cultura eurocêntrica a função de preceptora e dá a ela livre acesso na casa, participando da rotina e também dialogando diretamente com as outras personagens. Por isso, os leitores têm oportunidade de reconhecer o papel dessa personagem, que era responsável pela educação mais particular, por atender apenas uma casa. E a simples presença da inglesa já estabelece o intercâmbio de culturas, o qual enriquece a obra.

Então, Machado de Assis aproveitou de sua liberdade imaginária e ficcional, para instalar uma figura estrangeira dentro de uma obra brasileira e essa interferência só foi possível porque o autor tinha conhecimento da cultura europeia, o qual pode ser conjugado com a cultura burguesa do Brasil no século XIX.

Pode-se, abaixo, apurar esta ideia, em que a função de autor, permitindo a transgressão de seu lugar, também relaciona duas culturas distantes geográfica e socialmente.

[...] a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce e se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas, ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, 1969, p.92).

Pela concepção dada ao autor e sua função dentro da narrativa, verifica-se que a criação ultrapassou os limites do seu lugar, para projetar uma personagem estruturante da construção romanesca, ou seja, a preceptora alinhava a ficção e a história, deixando bem claro que ela manifestava ao mesmo tempo autoridade, porém sempre reservada e oprimida nos seus verdadeiros desejos. Por conseguinte, Machado de Assis optou por criar um elemento fictício, que pertenceu ao século XIX; contudo ela tinha o requinte e um comportamento sombrio aos moldes dos padrões sociais vitorianos.

Mrs. Oswald, a preceptora que integra o romance *A mão e a luva* de Machado de Assis, é uma espécie de governanta com um alto nível cultural, vindo para o Brasil, viúva, britânica, de meia-idade e muito formal no trato com as pessoas, mas sagaz e bastante incomodada com a vinda da afilhada para casa, em que antes ela reinava absoluta ao lado da baronesa, também viúva, desolada pela perda da única filha.

A presença da inglesa dava *status* à família, servindo para a baronesa como uma dama de companhia; já para a jovem Guiomar, era uma referência de etiqueta social e também para dar-lhe conselhos. Era naquela casa um parâmetro cultural, contudo ela conservava sua segurança social e econômica e, para isso, governava a si própria, sufocando sua identidade.

A partir da citação de Gualda, pode-se ter ideia da imagem da preceptora, ou seja, o comportamento que Mrs. Oswald desempenha dentro da obra:

[...] a preceptora é engendrada a partir de uma ideia concomitante de anjo e monstro, carregando dentro de si as duas faces da mulher, as duas motivações do ser humano: a do Bem e a do Mal, a da Virtude e a do Pecado. (GUALDA, 2007, p.49).

Machado de Assis criou a personagem com dupla personalidade, tendo como referência uma figura eurocêntrica no processo histórico do realismo brasileiro, um arquétipo de criada doméstica, próprio das mulheres bem instruídas e de nacionalidade estrangeira, as quais eram dignas de perpetuar os valores vitorianos, nas moradias mais abastadas, como nesta citação descrita abaixo:

Na Inglaterra do século XIX, mais precisamente no período Vitoriano, o progresso das ciências e a sofisticação da técnica, com reflexos em todas as camadas sociais, criaram um ambiente próprio para o surgimento de um tipo feminino cujo perfil se pode nitidamente traçar [...] suscitou a necessidade de se buscar um ponto entre o público e o privado, uma base que refletisse solidez e estabilidade. Esta base, naturalmente era o lar, e como seu representante elegeu-se também com as qualidades de guardião do moral e da castidade. A exigência de um anjo do lar fez nascer à mulher vitoriana... A mulher com este perfil delineado tinha todo o apoio da rainha Vitória [...]. (MONTEIRO, 2002).

No entanto, apesar de revelar uma escolha pertencente à literatura inglesa e apegado à realidade do século dezenove, de um contexto bem distante na representação eurocêntrica, o autor escolheu um ambiente atípico, no qual todas as personagens do sexo feminino, embora representantes da classe privilegiada, como tal recebiam para as festas e desfrutavam de um ciclo de amizades sofisticado. Mrs. Oswald era respeitada, todavia acatava sua posição submissa, embora tivesse planos de se tornar futuramente uma embaixatriz.

Dessa forma, a bondade na personagem se limitava a continuar sendo a companheira da baronesa e, nos seus planos secretos e bastante sagazes, elaborava formas para afastar a afilhada daquela casa.

Entretanto, a protagonista neste romance, Guiomar, mesmo sendo muito jovem e de origem humilde, tinha o propósito de ter um marido com títulos e, nisso, a inteligência e a ambição de Luís Alves despertou sua admiração.

A criada, Mrs. Oswald, sentindo-se ameaçada nos seus propósitos de conseguir que Sérgio, o sobrinho da baronesa, casasse com a moça e também se afastasse daquela casa, tenta por várias vezes lembrar Guiomar do seu compromisso em agradar sua madrinha e casar-se conforme o costume da época. Então, a inglesa como governanta, servicial dedicada e interesseira, pensa dominar o jogo convencional, no qual “a mulher está sujeita a um sistema moral, de que ela participa de forma passiva, na medida em que é repetidora de um discurso do qual não é sujeito.” (GUALDA, 2007, p.48). Isto é, a criada foi construída por um autor pertencente ao contexto brasileiro patriarcalista.

É necessário enfatizar que a estrangeira reforça um discurso, porque o mesmo culmina em seus interesses. E, no final deste romance, de forma indireta e até contraditória, Mrs. Oswald consegue se livrar da moça, presenciando a escolha de Guiomar, que foi de uma esperteza admirável. Tudo acaba bem, inclusive a baronesa, que acolhe o pedido da afilhada, realizando um casamento fora dos padrões, mas que será bem sucedido, em que ela ficará bem amparada. Assim, todo o ambiente doméstico se beneficia com a atitude da jovem Guiomar.

#### **4.3. As divergências entre as criadas de Molière e Machado de Assis**

Colocando em evidência os contrapontos das personagens, Nieta, na peça teatral *O Doente Imaginário*, e Mrs. Oswald, na narrativa romanesca *A Mão e a Luva*, sendo a primeira representante do século XVII e a segunda uma personagem do século XIX, há suas trajetórias distantes historicamente; mas, a partir da teoria literária, pode-se fazer esse confronto, em que as diferenças vão se aflorando e ainda, prestando-se a remontar realidades específicas, com relação aos lugares tempo e espaços em que cada uma foi construída, retratando o ambiente doméstico e suas implicações sociais. Apesar das divergências, tematicamente, as duas obras exploraram o casamento por interesses.

Na peça teatral, Nieta, uma jovem de vinte e sete anos, de nacionalidade francesa, tem uma visão geral sobre todas as personagens da casa, mas é humilde frente ao tratamento agressivo do patrão. Porém, apesar de aceitar e até gostar das humilhações, como afirma na sua fala abaixo, responde-lhe com a mesma volúpia.

Argan: Cadela! Você quer...

Nieta: Ah!

Argan: Quê! Ainda vou ter de abdicar do prazer de te insultar?

Nieta: Pode xingar o quanto quiser, eu gosto [...]. (MOLIÈRE, 2008, p.31).

Diferente da primeira, Mrs. Oswald é uma senhora de meia-idade, britânica e, mesmo sendo irônica, conserva uma relação de muita formalidade, cuidando sempre de ser agradável com as moradoras da casa:

– Viva a minha rainha da Inglaterra! – exclamou Mrs. Oswald quando a viu assomar a porta da saleta.

E Guiomar sorriu com tanta satisfação e gozo ao ouvir-lhe essa saudação familiar [...]. (ASSIS, 2012, p.32).

De novo, na peça teatral, também é necessário salientar que Nieta era simples, mas mantinha uma ótima relação principalmente com Angelique, a filha mais velha, que tinha Nieta como confidente e depositava nela toda confiança.

Angelique: Reconheço que não me cango de falar dele, e que meu coração se aproveita calorosamente de cada momento para se abrir com você. Mas me diga Nieta, você condena os sentimentos que tenho por ele?  
 Nieta: tenho lá meus cuidados [...]. (MOLIÈRE, 2008, p.33).

Já a relação de Mrs. Oswald e Guiomar no romance *A mão e a luva* não era nem amigável, nem natural, porque a criada, muito intelectual, mantinha certos costumes e um comportamento de extrema individualidade, porém muito fina ao tratar as pessoas da casa e dedicada em preservar sua postura e seus conhecimentos. A preceptorada detinha conhecimentos gerais e, nesse caso, em específico, nota-se que essa criada tinha um gosto muito refinado para escolher seus autores ingleses, já que se trata de ícones da literatura europeia:

– Por que não me mandou chamar?  
 – Estava talvez a dormir, ou entretida com seu Walter Scott...  
 – Milton – emendou gravemente a inglesa –; esta manhã foi dedicada a Milton. Que imenso poeta dona Guiomar! (ASSIS, 2012, p.29).

Em ambas as obras, os tipos de criadas analisadas estão avançados nos seus tempos, mas com atitudes completamente divergentes. Assim, recorremos às teorias de Julia Kristeva, que propõe um rompimento na superfície do texto, ou seja, a quebra da linearidade histórica, e, através das práticas significantes, ou seja, dos vocábulos empregados naqueles tempos, observa-se uma história estratificada das significâncias: “a ciência do texto é uma condensação, no sentido analítico do termo, da prática histórica – a ciência da figurabilidade da história”. (KRISTEVA, 1974, p.26). Esta ciência implica na reflexão corrigida, mas considerando sempre o ponto de vista de sua produção, sua maturidade e sua forma. Dessa maneira, podemos visualizar as duas criadas, cada uma com seus artifícios linguísticos, para alcançarem suas pretensões, sem desrespeitar as leis materialistas.

Então, Nieta, como símbolo da carnavalesca, faz uso literalmente da máscara, para levar o patrão a reconhecer o abuso dos “bons” médicos que o serviam, apenas interessados na sua fortuna. E, nesse caminho admirável, conseguia-se desatar as hierarquizações do regime feudal. No caso, da comédia analisada apresenta na função da criada um comportamento, que causa estranheza, isto é, “de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes. A alienação

desaparecia provisoriamente" (BAKHTIN, 1993, p.9), neste verdadeiro humanismo, desconsiderando valores feudais. Há também a ambivalência dessa personagem que, ao mesmo tempo, arquitetava seus planos e os colocava em ação. É necessário enfatizar que, por se tratar do século XVII, a criada teve que se disfarçar de médico, indicando que naquela época uma médica não teria aceitação, por ser do gênero feminino. Todavia, ela era tão esperta que nesse disfarce sua fala foi extremamente cordial e prestativa, combinando com seu objetivo de mostrar-lhe literalmente que ela estava ali para atendê-lo e não para tratá-lo, como os demais médicos costumavam fazer em suas visitas:

Cena 8 – Nieta, vestida de médico [...]

Nieta: Senhor receba com prazer essa minha visita e que eu vos ofereça meus pequenos serviços para todas as sangrias e purgações de que precisa... (MOLIÈRE, 2008, p.133).

Entretanto, a outra criada, Mrs. Oswald, apesar de ter liberdade para se expressar e ouvir a afilhada da baronesa, Guiomar, ao contrário de Nieta, aquela inglesa fazia planos, mas envovia o nome da madrinha para dar autoridade às suas artimanhas.

- Dona Guiomar – disse ela, pegando-lhe nas mãos – ninguém pode exigir que se case sem amar o noivo; seria na verdade uma afronta.
- Mas o que lhe digo é que o amor que não existe por hora, pode vir mais tarde, e se vier, e se viesse seria uma grande fortuna...
- Mas acabe, acabe – interrompeu a moça com impaciência.
- Seria uma grande fortuna para a senhora, para ele ouso dizer que para mim, que os estimo e adoro, mas, sobretudo para a senhora baronesa.
- Como assim? – Disse Guiomar
- Oh! Para ela seria a maior fortuna da vida, porque é hoje o seu mais entranhado e vivo desejo, o seu desejo verdadeiramente da alma [...].
- [...] Quando eu percebia a paixão do Senhor Jorge, falei nisso a sua madrinha, gracejando na intimidade que ela me permite, e a senhora baronesa, em vez de sorrir como eu esperava que fizesse, ficou algum tempo pensativa e séria, até que rompeu nestas palavras: “Oh! Se Guiomar gostasse dele e viesse a casar-se eu seria completamente feliz. Não tenho hoje outra ambição na terra. Há de ser minha companhia”.
- Minha madrinha disse isso? – perguntou Guiomar.
- Tal qual. [...] O amor nasce muita vez do costume. (ASSIS, 2012, pp.66-67).

Mesmo com as argumentações de Mrs. Oswald e seu grande empenho em consolidar a vontade da baronesa, Machado revela que aquela moça, Guiomar, não é uma personagem estereotipada romântica, nem simples, isso porque ela estabelece um plano para a conquista de seu futuro marido, não por amor, mas por interesse.

Neste romance, como mostra a citação abaixo, o autor:

[...] desmascara o mundo cor-de-rosa sugerido pelo romance romântico, onde o casamento era cura para todos os males e fiador da ordem social. Ao contrário, Machado vê o casamento como uma espécie de comércio ou pelo menos uma troca de favores. (LAJOLO, 1980, p.100).

A citação anterior deixa claro que os propósitos de Guiomar ignoram as condições formais de seu tempo, no sentido em que ela escolhe seu parceiro por interesses pessoais, revelando a obra como realista.

Nesse sentido, as características de “anti-heroínas” das serviçais atravessam as vontades das noivas; mas as posturas de anjo não as deixam expressar suas verdadeiras opiniões, como no caso de Nieta, ao proferir para Beline que Angelique estaria melhor se seguisse a carreira religiosa, em vez de se casar.

Nieta: Ele nos disse que pretende dar a sua filha em casamento ao filho do Sr. Diáforus, eu respondi que acho o casamento vantajoso para ela, mas penso que ele fará melhor se a colocar num convento.

Beline: Não há grande mal nisso, e acho que ela tem razão. (MOLIÈRE, 2008, p.49).

No exemplo citado fica evidente que a criada quer ganhar tempo com aquele casamento arranjado, pois acredita no amor verdadeiro, pretendendo realmente ajudar Angelique, a qual conta apenas com ajuda da criada para reverter aquele contrato matrimonial pretendido pelo pai. Conforme as explicações abaixo, é possível pressentir que a literatura lança estilhaços de mudanças contra algumas regras que privilegiavam apenas uma posição social confortável.

Numa época de ceticismo e fé definhante, época marcada pela consciência difusa de perda e desordem, a intencional subversão da tradição heroica pode indicar uma iniciativa de recuperar ou reinventar significação. A avaliação negativa não prova renúncia ou assentimento. Uma ausência pode ser uma forma de presença. Dito de outro modo algumas das obras mais características escritas em oposição a modelos heroicos tradicionais podem perfeitamente refletir um impulso moral e espiritual, assim como uma tentativa de ajustar-se responsávelmente a novos contextos. (BROMBERT, 2001, p.20).

O ideal romântico de aceitar o marido escolhido pela família, provavelmente desagradava muito os jovens, por isso nas ideias acima se pode interpelar que Machado de Assis mudou o desfecho esperado para dar crédito à escolha da moça, não aceitando o enlace matrimonial pretendido por outrem. Assim, Guiomar foi bastante respeitosa com sua madrinha, não discutindo e nem argumentando. Apenas quando fora questionada, simplesmente respondeu que aceitava se casar com Jorge, mas seu semblante e ar de tristeza

revelavam sua contrariedade. E mediante aquela situação, a madrinha, com seu grande coração, desfez sua proposta e sugeriu que ela podia escolher seu pretendente, para ser feliz.

Mrs. Oswald, não pensava realmente no bem de Guiomar, pretendendo que a moça fosse feliz no casamento com o marido, o qual viria a ser de sua escolha. A governanta nesse intento é bastante perversa, querendo a qualquer custo que a moça escolhesse Jorge. No entanto, aquela insistência para tal compromisso com o sobrinho da baronesa tinha um propósito óbvio, que era afastar os herdeiros do convívio daquela casa, por formarem um novo lar e a deixarem naquela moradia com a famosa viúva. Dessa forma, a reles criada teria mais reconhecimento das pessoas que pudessem enxergá-la com preparo ideal, para se tornar uma embaixatriz.

[...] Mrs. Oswald [...] Interpôs-se para servir aos outros e mais ainda a si própria. Viu a dificuldade, mas não desanimou, era preciso armar ao reconhecimento da baronesa. Por isso não hesitou em confirmar a Guiomar o desejo da madrinha, exagerando-o, entretanto porque nunca a baronesa dissera que “tal casamento era a sua campanha” [...] Convém dizer, para dar o último traço ao perfil, que essa Mrs. Oswald não seguia só a voz do seu interesse pessoal, mas o impulso do próprio gênio... se houvesse uma diplomacia doméstica ou se criassem cargos para ela – Mrs. Oswald podia contar com um lugar de embaixatriz. (ASSIS, 2012, p.83).

A inglesa não quer apenas agradar a baronesa. Ela faz questão de enfatizar no seu discurso a reprodução social do desejo da madrinha, querendo com esse artifício de colocar palavras para engrandecer, beneficiar-se ao criar índices de valor, os quais se refletem na enunciação provocada pela sagaz serviçal. Então, uma pessoa pode se beneficiar de um discurso ideológico, quando esse serve ao seu interesse.

Todos os índices de valor com características ideológicas, ainda que realizados pela voz dos indivíduos (por exemplo, na palavra) ou de modo mais geral, por um organismo individual, constituem índices sociais de valor, com pretensões ao consenso social e apenas em nome deste consenso é que eles se exteriorizam no material ideológico. (BAKHTIN, 2004, p.45).

Por esse caminho, a criada cria uma forma de repetir o compromisso social do casamento por interesse, o qual agradaria à madrinha. Porém, mesmo com seus argumentos na escolha de um repertório persuasivo, ela não contava com a determinação de Guiomar, que foi rápida e muito inteligente, arquitetando um meio de ser pedida em casamento por Luís Alves, sabendo que não seria contrariada, devido ao apreço de sua madrinha por sua felicidade.

Guiomar se garante com um instinto ambicioso e consegue contrariar a ordem social vigente, escolhendo a “luva”, que mais se adequaria aos seus anseios de prosperar ainda mais alto na vida.

#### 4.4. As coincidências nas atitudes das criadas de Molière e Machado de Assis

Mesmo tratando-se de gêneros literários diferentes, teatro e romance, remetendo a tempos e, principalmente, a culturas muito diferenciadas, pode-se selecionar alguns pontos convergentes entre as duas criadas, analisando nessa pesquisa Nieta e Mrs. Oswald, as quais, coincidentemente, no universo imaginário, mantêm alguns elementos comuns, mesmo com imprecisas ou confusas coincidências, ora por remissões, ora trazidas há um tempo mais moderno, o qual permite comparar as duas obras e observar seus pontos de concordância. Nos universos ficcionais ambas as personagens desestabilizam os protagonistas, sendo essa desordem provocada por elas determinante na fruição do enredo.

Nos espaços, ou seja, nos ambientes, esses eixos de análise são fundamentais para o funcionamento das tramas. “A importância dos lugares: simples moldura, elemento determinante em diferentes momentos do desenrolar da história até mesmo para as personagens constantes”. (REUTER, 2007, p.52). Em ambos os textos, o ambiente requintado, no qual pessoas importantes, como médicos, advogados e outros, são frequentadoras, também justifica a presença das criadas. Cada uma ao seu estilo, tem um conhecimento geral dos frequentadores dessas casas, sabendo dos comportamentos de todos os elementos, que participam da tessitura da ficção.

Outro aspecto, agora nas produções linguísticas, das criadas seria a ironia, com a qual as verdades são secretas e ocultas nas falas. Apesar de parecerem inferiores por ocuparem lugares de submissão dentro daqueles espaços de poderosos, as personagens, que estão sempre próximas, agem com falso rigor para conseguir seus objetivos. No trecho abaixo pode-se perceber que a fala era o canal de disfarçar suas verdadeiras intenções.

Nessa atmosfera sombria, premonitória de maiores sublevações a perspectiva permanece restrita ao horizonte do homem insignificante. Longe de ser ingênuas, esta perspectiva é fundamentalmente irônica, no sentido de que ironia, uma inadequação ou ignorância fingida, é a arte de dissimular e minimizar a fim de revelar. (BROMBERT, 2001, p.114).

Concordando com os perfis de “anti-heróis”, as duas mulheres, dentro dos textos ficcionais, guardam os segredos, em que suas forças e energias decorrem das suas aparentes fraquezas. A ambas as personagens, astutas, controladoras, cabe o poder de escolha: do bem e do mal, do bom ou ruim, para os demais elementos das histórias.

Dentro desta perspectiva de aproximação na construção das duas obras, temos a relação estreita entre as criadas e seus patrões, havendo claramente certa imitação das características destas subalternas, que vão ser imitadas ou usadas pelos protagonistas. No caso de Argan, ele tem tanta intimidade com a criada que passa a falar como ela. Na citação a seguir é possível notar que o relacionamento de patrão e criada passa a ser homogêneo, pela adequação do mesmo tom de fala.

Estes cruzamentos não devem ser entendidos como relações de exterioridade entre dois conjuntos estabelecidos de antemão e sobrepostos (um letrado, o outro popular), mas como produtores de ligas culturais e intelectuais cujos elementos se encontram tão solidamente incorporados uns nos outros como nas ligas metálicas. (CHARTIER, 1990, pp.56-57).

Há uma consonância, nos diálogos, de vocábulos de baixo nível e que representam a comicidade e a grande liberdade de expressão entre os dois, na obra *O Doente Imaginário*.

No entanto, no romance, Guiomar convive tão próxima a Mrs. Oswald que passa a agir como a inglesa, tanto na fala como principalmente nas atitudes. Assim, a jovem moça, uma “reles sedutora” (MONTEIRO; LIMA, 2006, p.104), passa a ser uma mulher determinada e observadora e também precisa quanto às suas colocações e cuidadosa com suas palavras, tal qual a inglesa, fazendo com que a madrinha entenda-a em seu desgosto de casar com Jorge, sem parecer desobediente, mas que reine sua escolha, ou seja, esse jogo intencional é que causa estranhamento aos leitores: “estas pessoas comuns que encontramos nas primeiras folhas dos romances machadianos tornam-se absolutamente extraordinárias quando acabamos e fechamos o livro.” (LAJOLO, 1980, p.100). Assim, a moça protegida e tão amada, torna-se individualista e, como sua criada, age conforme suas aspirações, de forma sagaz e inteligente.

As coincidências das duas obras residindo na imitação que outros núcleos fazem a partir da fala ou do comportamento inerente a cada criada remetem à ideia que ambas as personagens, Nieta e Mrs. Oswald, mesmo sendo inferiores quanto aos donos das casas que servem, mostram suas autoridades e também suas importâncias dentro das obras analisadas.

A primeira sendo uma bufona na peça teatral e a outra uma *lady* inglesa no romance, tentando a todo o tempo ajudar as outras personagens, ou seja, persuadindo os demais elementos ficcionais a vencerem suas barreiras e valorizarem suas existências individuais e forçando-os a fazer suas próprias escolhas, contrariando até as convenções sociais e padronizadas de suas épocas.

As duas criadas são do universo ficcional, portanto estão em evidência por causarem estranhamento no que se refere ao cânone literário. Mulheres de posições subalternas, relacionando com todos demais personagens, mas persuadindo-os para alcançarem satisfatoriamente seus objetivos, sem comprometer em nenhuma circunstância o bem-estar dos lares, em que elas fazem questão de continuar pertencendo como agregadas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma questão fundamental norteou toda essa pesquisa: o papel das criadas dentro do universo doméstico, reunindo a relevância do gênero feminino e a sagacidade das personagens pertencentes ao núcleo subalterno. Extraordinariamente, essas características, na contramão do cânone literário, contemplaram um estudo rico e bastante intenso da genialidade dos dois autores analisados, Molière e Machado de Assis.

A partir da literatura comparada foi possível analisar as duas obras, *O Doente Imaginário*, de Molière, e *A Mão e a Luva*, de Machado de Assis, estabelecendo as marcas possíveis de intertextualidade entre elas. Porém, a temática coincidentemente discutida na comédia do século XVII, que era o casamento por interesse, também foi enfocada na obra de Machado de Assis, já no século XIX. Por isso, o diálogo com ambas as análises foi bastante interativo, em consonância com a ideia partricalista e burguesa, que conduzia o matrimônio como um compromisso comercial.

Na comédia francesa de costumes, Nieta, extrovertida e bem jovem, além de proteger a filha mais velha daquela casa, tenta não deixar submetê-la a um casamento indesejado e obviamente fadado ao fracasso, já que a moça era apaixonada por outro rapaz. A criada, principalmente, combate a dependência hipocondríaca do patrão, esperando fazê-lo enxergar os abusos que os médicos cometiam mediante a fragilidade de um doente imaginário, mas que era provido de muitos bens, os quais mantinham a esposa interesseira e os charlatões que vendiam o seu bem-estar, sempre próximos a ele.

Na outra obra, uma narrativa romanesca produzida por Machado de Assis no Brasil, *Mrs. Oswald*, que era uma inglesa de meia idade, de trato refinado e sério, vê-se incomodada pela presença da jovem Guiomar, uma afilhada substituta da filha morta da baronesa. Todavia a criada, percebendo o laço afetivo entre madrinha e afilhada, tenta por caminhos indiretos, fazer a última aceitar o casamento com o rapaz, Sérgio. Assim, ela voltaria a conviver exclusivamente com sua patroa, fato essencial como garantia de ela continuar sonhando com o título de embaixatriz. No entanto, a moça ambiciosa driblou sua madrinha para casar-se com outro rapaz, o qual poderia torná-la uma dama reconhecida na mais refinada sociedade.

Foi imprescindível que, na pesquisa historiográfica, o matrimônio arranjado submetesse as personagens femininas das duas obras, Angelique e Guiomar, às normas patriarcalistas desconfortantes, embora a função da criada, como protetora, tenha sido

bastante decisivo em ambos os livros e tenha de certa forma conduzida aos desfechos favoráveis, quanto aos conflitos familiares, vitimando as duas moças.

Por outro lado, as análises comprovaram que as criadas exerciam papéis divergentes dentro das respectivas obras, a primeira, Nieta era uma bufona, que interpunha na doença imaginária de seu patrão e ao mesmo tempo interagia com ele, deixando-o pensar que ela era humilde e desentendida, mesmo preparando planos para mudar aquilo que a incomodava na casa. Já Mrs. Oswald, no romance, foi condicionada como a preceptora, que era um símbolo representativo da nobreza, a qual se comportava como uma dama de compainha para a baronesa e também era tipo de orientadora intelectual para o jovem Guiomar, que estava na idade de arranjar um casamento. Por isso, a convivência de Mrs. Oswald na casa era contida e muito formal. Ela era uma mulher qualificada para atender as necessidades da família.

Ambas as criadas são irônicas essencialmente. A dualidade proferida nas suas falas, como quando Nieta fingia aceitar ser enxovalhada pelo patrão, para induzi-lo a enxergar quem verdadeiramente o queria bem. E a neurose do doente só vai sendo dissipada à medida que ele vai percebendo as atitudes de um falso médico, também representado cuidadosamente pela sábia criada. Por outro lado, Mrs. Oswald trata Guiomar com muita docura, procurando sempre a elogiar e passar a impressão de que a moça era muito esperta, embora nesse jogo dissimulado a inglesa tentasse esconder que ela era mais esperta e, através de uma fala retraída e pretenciosa, pudesse levar a intrusa a aceitar o casamento com o sobrinho da baronesa.

No romance, que tem a preceptora como um símbolo de conhecimento, muito requintada no trato com as palavras, as passagens irônicas são enxertadas nos diálogos com a afilhada da baronesa, um tanto para reafirmar algo de que Mrs. Oswald tinha certeza de estar certa, mas porque dependia de uma jovem moça. Assim, a criada a sugestionava, através de seus comentários, que, apesar de serem inofensivos, eram constantes, como para que não saísse nada fora de seus projetos: fazê-la casar e definitivamente sair daquela casa, para que ela ficasse como a única companheira de sua patroa.

Por dois motivos básicos as duas obras, mesmo com mais de duzentos anos de distância, apresentam pontos convergentes e divergentes: nas atitudes das criadas, cada uma com sua característica e também a mesma temática, o casamento por interesses, que se expõe como um contrato comercial, o qual era um problema sério, principalmente para a jovem, a quem seu pai ou responsável fazia se casar, mesmo sem amor.

Então os dois escritores, Molière e Machado de Assis, referendam nas suas obras seu inconformismo com as regras sociais, isso porque, ambas as personagens, que estavam em

idades para se casar, conseguiram por final, após tantos conflitos, casar-se com os maridos que elas próprias escolheram. Nesse sentido, a literatura mostra sua função, que, muitas das vezes, vai trilhando por espaços fechados e vai aos poucos deixando resquícios dos grandes autores, como desejos interiores contra alguns obstáculos reais, nos quais a ficção, com sua força imaginativa, pode aos poucos sugerir e abrir caminhos nas condutas tortuosas e até solidificadas.

Também foi possível deduzir que Molière, em *O Doente Imaginário*, escolheu o gênero cômico na construção dessa peça. Porém, o riso tem o propósito político, já que a indignação de Molière pela classe médica era de uma opinião firme quanto a sua total imoralidade e incompetência para tratar os doentes. Assim, através desse gênero teatral, qualquer pessoa de quaisquer classes sociais entenderia e, por trás dos significantes superficiais, provavelmente compreenderia as atitudes mais corruptivas da classe, que deveria estar a serviço dos mais necessitados.

Continuando com a pesquisa sobre todo o ambiente doméstico, do qual Argan, mesmo como protagonista, é totalmente dependente, observa-se que, quem o queria bem, como Nieta e seu irmão e sua filha mais velha, os quais tiveram chances de mostrarem que eles eram bons e fariam qualquer coisa ou participariam de planos para ajudá-lo a enxergar o fingimento da sua esposa e dos médicos que o serviam. Por outro lado, o fato de esse chefe de família querer casar sua filha com um médico tinha um motivo, que era ter à sua disposição, mais rapidamente, um profissional para atendê-lo. Segundo D'Angeli e Paduano, a criada Nieta servia de escada, ou seja, quanto mais ela dissimuladamente mostrava a condição do patrão de falso doente, mais o próprio Molière ia realizando o trabalho de esclarecer a incompetência e abuso dos médicos.

A obra *A mão e a luva* era produto do tema “ambição”, porém, pelos estudos nessa pesquisa, podemos conceber que a protagonista Guiomar não foi ambiciosa, mesmo porque ela não lesou ninguém, apenas descartou dois admiradores e lutou pelo pretendente que ela admirava. Assim, ela sempre se mostrou lutadora e determinada com tudo que conquistou na vida. A par dessa prerrogativa, podemos concluir que ela era uma jovem com espírito fidalgo, ativo e nada mais justo do que ter um destino social compatível com sua grandeza.

No entanto, nesse ambiente doméstico, a baronesa e a criada Mrs. Oswald não são prejudicadas pela luta da moça, ao contrário, mesmo que por linhas tortas, tudo acaba bem. A baronesa continua tendo a amizade e o carinho da afilhada, enquanto Mrs. Oswald prevalece na casa confortavelmente, até podendo dar prosseguimento ao seu desejo de se tornar embaixatriz. Assim, a luva era realmente apropriada a todas moradoras da casa.

Inclusive, tratando do dialogismo entre duas obras distantes e por sua vez deslocadas para os contextos mais modernos, vimos que a partir dessas leituras pudemos perceber as realidades de épocas passadas. Porém, além de termos a chance de conhecer esses conflitos pretéritos, também podemos afirmar que, na obra do século XVII, Molière foi mais criativo e impactou totalmente a mudança, por dotar Nieta com tamanha sagacidade, mesmo que tenha transgredido o cânone literário da tragédia para a comédia. Ele o fez por ter um olhar mais adiantado e realmente causou polêmica para seu tempo; todavia o leitor atual pode entender que sua escolha pela veia cômica teve uma pretensão política e que, exatamente para as classes populares, serviram de alerta.

Nessas duas obras clássicas e essencialmente moldadas por padrões patriarcalistas, já que os autores deram às suas criadas liberdades limitadas, elas e as outras personagens femininas que estavam a serviço do bem tiveram desfechos positivos nos livros. Podemos então concluir que as atuações de Nieta em *O doente Imaginário* e Mrs. Oswald no romance *A Mão e a luva* chamaram a atenção por suas participações do começo ao fim das obras. Fica evidente que, apesar de elas serem criadas, logo, subalternas, são dotadas de personalidades fortes e que, mesmo continuando nos seus lugares, são tão ativas e persuasivas, porém isto mostra as genialidades de seus autores, que integralmente fizeram delas os verdadeiros espelhos de suas almas. Na impressão total dos dois textos, as funções de criada e mulher foram determinantes e sumariamente relevantes no espaço doméstico.

## REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AMORA, Antônio Soares. **História da literatura brasileira**. 8. ed. São Paulo: Saraiva. 1973.
- ASSIS, Machado de. **A mão e a luva**. Saraiva de Bolso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ASSUMPÇÃO, Maria Elena Ortega Ortiz. Teatro X Narrativa: gêneros intercambiáveis? **Linha d'Água**, V.especi, pp. 49-58, 2010.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp.181-190.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- \_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. 5. ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 5. ed. São Paulo: Hucitec. Annablume, 2002
- BALZAC, Honoré de. **Estudos de Mulher**. Tradução de Rubem Mauro Machado e Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- BAUER, Carlos. **Breve História de mulher no mundo ocidental**. São Paulo: Xamã Edições Pulsar, 2001.
- BONNICI, Thomas. **Teoria e Crítica Literária Feminista**: conceitos e tendências. Universidade Estadual de Maringá; Editora UEM, 2007.
- BROMBERT, Victor H. **Em louvor de anti-heróis**. Tradução de José Laurêncio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução de Antônio Mercado. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

- \_\_\_\_\_. **A Cultura Popular da Idade Moderna.** Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMARGO, Fábio Figueiredo. **A escrita dissimulada:** um estudo de *Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. Belo Horizonte: Edição do autor, 2005.
- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. **Ensaios Machadianos.** 2. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979.
- CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção.** Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura Ocidental.** Vol. II. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960.
- CESAR, Ana Cristina. **Escritos no Rio.** São Paulo: Brasiliense, Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural:** entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- \_\_\_\_\_. **História da vida privada 3:** da Renascença ao Século das Luzes. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: CHKLOVSKI, V. *et al.* **Teoria da literatura:** formalistas russos. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.
- D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. **História do riso.** Tradução de Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.
- DERRIDA, Jacques. **Esta estranha instituição chamada literatura.** Tradução de Marileide Dias Esqueda. Uberlândia: EDUFU, 1989.
- DUBY, Georges. **História da Vida Privada 2: Da Europa Feudal à Renascença.** Tradução de Maria Lucia Machado. 2.ª reimpressão. São Paulo: Scwartz, 2011.
- FERNANDES, Silvia. **Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo.** Sala Preta, USP: São Paulo, 2001. pp. 69-80.
- FONSECA, Rubem. **O Doente Molière.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? In: \_\_\_\_\_. **Ditos e Escritos:** Estética-Literatura e Pintura, Música e Cinema. Vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. pp. 264-298.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n.53, p.166-182, Março/Maio 2002, p.166.
- FUNCK, Susana Bornéo. Anjos e feras no espaço doméstico: decoração para meninas e meninos. In: COSTA, C.L.; SCHIMIDT, S.P. (org.) **Poéticas e políticas feministas.** Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004.

- GONÇALVES, Leonardo. Posfácio. In: MOLIÈRE. **O Doente Imaginário**. Tradução e posfácio de Leonardo Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.
- GUALDA, L. C. Representações do feminino em *The turn of the Screw*: a preceptora como anjo e monstro. **Revista Signótica**, v. 19, n. 1, 2007. Disponível em: <[www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/2843/o](http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/2843/o)>. Acesso em: 20 jul. 2013.
- HAUSER, Arnold. **História social da Literatura e da Arte**. Tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- \_\_\_\_\_. **História Social da Literatura e da arte**. Sexta parte. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro. Eduerj, 1996. pp.13-37.
- JAUSS, Hans Robert. **A História da literatura como provocação à teoria literária**. Série Temas, volume 36. São Paulo: Ática, 1994.
- JOST, François. Uma filosofia das letras. Tradução de Neusa da Silva Matte. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. Rio de Janeiro: RACCO, 1998. pp. 334-349.
- KRISTEVA, J. **Introdução a Semanálise**. Tradução de Lucia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAJOLO, M. **Machado de Assis**: literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- LEAL, Eliane Alves. “É uma estranha empresa fazer rir as pessoas honestas”: A arte de fazer comédia para Molière a partir da peça teatral *Don Juan*. **Revista de História e Estudos Culturais. Fênix**; vol. 3. Ano III. Nº4. Outubro/ Novembro/ dezembro, 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/vol9eliane.php>>. Acesso em: 14 mai. 2014.
- LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário & a afirmação do romance**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- LUKACS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. Vol. 3. São Paulo: Edusp; Cultrix, 1977.
- MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Tradução de Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MOLIÈRE. **O Doente Imaginário**. Tradução e posfácio de Leonardo Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.
- MONTEIRO, Maria Conceição. **Sombra Errante**: a preceptora na narrativa inglesa do século XIX. Niterói: EDUFF, 2000.

\_\_\_\_\_. Figuras errantes na Época Vitoriana: a preceptor, a prostituta e a louca. **Revista Brasil de Literatura**. Ano IV, 2002. Disponível em: <<http://ifilipe.tripod.com/conceicao.html>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

MONTEIRO, M. C; LIMA, T. M. O. **Entre o estético e o político**: a mulher nas literaturas clássicas e vernáculas. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2006.

MUECKE, D.C. **Ironia e o irônico**. Série debates. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MÜLLER, Arthur W. **Da velha à nova família**. Florianópolis: [s.n.], 2009. Disponível em: <<http://awmueller.com/psicoterapia-diversos/velha-nova-familia.htm>>. Acesso em: 15 mai. 2014.

ORTNER, Sherry B.. Conferências de Sherry B. Ortner: “Uma atualização da teoria da prática” e “Poder e projetos: reflexões sobre a agência”. In. GROSSI, Mirian Pillar, ECKERT, Cornélia, FRY, Peter Henri (org.) **Conferências e diálogos: Saberes e Práticas Antropológicas**. 25ª Reunião Brasileira de Antropologia – Goiânia 2006. ABA – Associação Brasileira de Antropologia. Blumenau: Novas Letras, 2007. pp. 17-80. Disponível em: <<http://www.abant.org.br/conteudo/livros/ConferenciasDialogos.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2014.

PEREIRA, P. O gracioso e sua função nas óperas do judeu. **Revista Colóquio/Letras**, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 84, mar. 1985. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=84&p=28&o=p>>. Acesso em: 20 jul. 2013.

PERROT, Michelle (org.) **História da vida privada 4**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RAGO, Margareth. **Trabalho Feminino e Sexualidade**: história das mulheres no Brasil. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002. pp. 578 a 605.

REALE, Miguel. **A filosofia na Obra de Machado de Assis & Antologia filosófica de Machado de Assis**. São Paulo: Pioneira, 1982.

REUTER, Yves. **Análise da narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Tradução de Mario Pontes. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

RICOEUR, Paul. **A Memória, A História, O Esquecimento**. Tradução de Alain François.

RONAI, Paulo. **O Teatro de Molière**: conferências pronunciadas em 1973 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro Épico**. Coleção Buriti. São Paulo: São Paulo Editora, 1965.

RYAN, Marco Aurélio. Machado de Assis: um retrato materialista do Brasil. In: **Ensaios Premiados**: a obra de Machado de Assis. Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores. Bandeirante, 2006.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. **Revista Fronteira Z**, São Paulo, n.8, Julho de 2012. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/TraducaoSaer-versaofinal.pdf>>. Acesso em: 04 set. de 2013.

SCHÜLER, Donald. **Teoria do Romance**. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 1989. pp. 20-25.

SERRA, Tânia. Guiomar, C'est Moi! Compaixão ou admiração em *A Mão e a Luva* (1874), de Machado de Assis. **Machado de Assis em linha**, ano 2, número 3 junho/2009. <<http://machadodeassis.net/download/numero03/num03artigo07.pdf>>. Acesso em: 04 fev. 2014.

SHOWALTER, Elaine. A Crítica feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SOARES, Angélica. **Gêneros Literários**. São Paulo: Ática, 2007.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

THIEGEM, Paul Van, Critica literária, história literária, literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. pp. 89-97.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F. e CARAVALHAL, Tânia Franco. (org.) **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. 3. ed. Lisboa: Publicações Europa América, 1976.

DURANT, Will; DURANT, Ariel. **A Historia da Civilização: Parte VIII: A Era de Luis XIV: uma história da civilização europeia no período de Pascal, Molière, Crowell, Milton, Pedro, o Grande, Newton e Spinoza: 1648-1715**. Tradução de Mamede de Souza Freitas. Rio de Janeiro: Vozes, 1963.

WRIGHT, Elizabeth; MOI, Toril. O feminino em questão. In: VIANNA, Lucia Helena (coord.) **IV Seminário Nacional Mulher e literatura**. Niterói: UFF/ABRALIC, 1991.