

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Letras
Mestrado em Literatura Brasileira

A natureza persuasiva de *Dom Casmurro* e a singularidade feminina: uma leitura através dos contos

Prof. Orientador – Antônio Marcos V. Sanseverino
Ana Cristina Ribeiro Pereira

Porto Alegre, 18 de março de 2011

Sumário

Resumo.....	3
Introdução.....	4
1. O método narrativo de <i>Dom Casmurro</i> : sutilezas, contradições e a percepção do leitor	7
2. O convencional, o singular e o esquisito no universo feminino dos contos machadianos.....	22
2.1. Casamento por interesse ou amor sincero.....	29
2.2. O narrador feminino e as confissões do desejo.....	34
2.3. A veleidade do universo feminino e a inquietude do narrador.....	46
2.4. Singular ou esquisito.....	54
2.5. Conflito entre o público e o privado.....	61
2.6. O adultério à sombra do casamento.....	71
2.7. A sedução feminina.....	76
3. <i>Dom Casmurro</i> : a singularidade feminina, o narrador não confiável e a leitura através dos contos.....	83
Considerações Finais.....	114
Referências Bibliográficas.....	119

Resumo: A dissertação tem por objetivo observar as sutilezas intrínsecas ao método narrativo de Machado de Assis em *Dom Casmurro* e alguns contos. Analisaremos o aspecto relacional entre homens e mulheres e a problemática articulação entre casamento, amor e adultério. Daremos ênfase à singularidade feminina diante das injunções de um universo masculino.

Palavras-chave: Machado de Assis; método narrativo; aspecto relacional; singularidade feminina.

Abstract: The purpose of this essay is to perceive the intrinsic subtleness to Machado de Assis' narrative method in *Dom Casmurro* and some short stories. We will analyse the relational aspect between men and women and the questionable link among marriage, love and adultery. We will emphasize the female singularity in what refers to facing impositions of a male universe.

Keywords: Machado de Assis; narrative method; relational aspect; female singularity.

Introdução

Ler Machado de Assis é um prazer que se renova a cada vez. Entretanto, pensá-lo requer certa coragem, mas, sobretudo, uma dose de humildade frente ao trabalho inestimável que sua produção inscreveu na cultura e também frente a tudo o que já se escreveu em torno de sua obra. Impossível abarcá-la, fiquemos com o possível de realizarmos um recorte, o que a leitura nos trabalha. Nesse estudo, tentaremos compor mais um pequeno elo na cadeia das gerações que buscam a satisfação inestimável de ter um lugar na comunidade dos leitores desse “Bruxo” do Cosme Velho.

A questão a ser investigada nesse estudo, que dividiremos em três capítulos, parte do aspecto relacional entre homens e mulheres, na sociedade oitocentista brasileira, envolvendo a problemática: casamento, amor e adultério. Daremos ênfase à singularidade da mulher machadiana diante das injunções do Brasil patriarcal, dominado pelo sexo masculino. Levaremos, ainda, em consideração, o método narrativo, lacunar e persuasivo, aplicado em seu romance e contos. Para melhor elucidar essa linha trabalho, aprofundaremos a análise do romance *Dom Casmurro* e dos contos *Miss Dollar*, *Confissões de uma viúva moça*, *D.Benedita (Um retrato)*, *Singular Ocorrência*, *Capítulo dos Chapéus*, *D.Paula* e *Missa do galo*, traçando paralelos entre os perfis femininos aí encontrados, até alcançarmos aquele que é a realização máxima de todos: Capitu.

Publicado no Rio de Janeiro, em março de 1900, *Dom Casmurro* teve uma positiva e elogiosa recepção pela crítica contemporânea à sua publicação e, após mais de um século, multiplicam-se análises sobre a obra, permitindo afirmar que se trata de um dos romances mais lidos e discutidos de Machado de Assis.

O número expressivo de traduções que incluem sua transposição para o Francês, Inglês, Espanhol, Italiano, Polonês, Tcheco, Romeno, e as contínuas recriações, tanto em linguagem verbal como na cinematográfica, teatral, coreográfica, também atestam a circulação dessa obra machadiana, e o fascínio que ela continua exercendo.

Em sua fortuna crítica, desenvolvem-se inúmeras interpretações de *Dom Casmurro*, orientadas por perspectivas que vão da Sociologia à Psicanálise, do Estruturalismo à Semiótica, da Estilística à Estética da Recepção e que, certamente, confirmam a excelência da obra.

Entretanto, parece que a revisão da fortuna crítica machadiana revela que o número de publicações em livro sobre esse romance não corresponde ao impacto de sua receptividade entre os leitores, sendo bem mais rarefeito do que se poderia supor.

Assim, apesar da certeza de que não há, na história da Literatura Brasileira, uma obra que tenha sido reinterpretada de maneira tão totalizadora quanto *Dom Casmurro*, busca-se, através desse ensaio, enfatizar e analisar a natureza persuasiva e lacunar de seu tecido e método narrativo, a construção do perfil feminino de Capitu, as sutilezas e as relativizações, que, singularmente, nos conduzem a uma aguda lição crítica.

Os contos e os romances de Machado de Assis são pontuados por uma galeria de diferentes personagens femininas, a partir das quais a ação se desenvolve. Através da forma como a sociedade carioca do século XIX é exposta, buscaremos perfis inconstantes, misteriosos, caprichosos, frágeis, submissos de suas mulheres. São diversos os adjetivos que se pode aplicar aos seres que constituem o universo feminino machadiano. Muitas categorias: as decididas que sabem o que querem e agem com afinco para conquistar seu intento; as marcadas pela veiedade dos desejos e caprichos; as que são presas ao ambiente doméstico e submissas ao marido; as namoradeiras e senhoras de si; as misteriosas; as vaidosas que não querem envelhecer; as adúlteras; as indecisas; as insinuantes; donas de olhares avassaladores.

No primeiro capítulo, intitulado *O método narrativo de Dom Casmurro: sutilezas, contradições e a percepção do leitor*, a fim de confrontarmos sutilezas e contradições, intrínsecas ao método narrativo de *Dom Casmurro*, vamos percorrer um processo tortuoso de ciladas, considerações perturbadoras e nebulosas, que vão formando um enigma a ser decifrado pela percepção do leitor. Recuperar-se-á a fortuna crítica do romance, a fim de elucidar tais aspectos, através de uma releitura dos posicionamentos críticos dos principais teóricos da obra machadiana. A brevidade desse capítulo justifica-se na intenção maior desse estudo: buscar uma compreensão lúcida sobre o perfil feminino na obra machadiana. Sem ambição de esgotar as inúmeras leituras do romance, vamos a alguns dos principais argumentos críticos.

John Gledson, apesar de fazer um alerta ao leitor para os perigos que o esperam na leitura e releitura desse romance complexo e enganador, também aponta o caráter delicioso e comovente do livro com seu julgamento anuviado. Para Gledson, a narrativa de *Dom Casmurro*, que é conduzida pelo narrador Bento Santiago/Dom Casmurro, pressupõe dois pontos importantes. A narrativa de Bento, como um narrador *enganador* que utilizar-se das armas da persuasão para convencer o leitor, sobre os fatos de sua vida, ao mesmo tempo em que busca persuadir a si próprio. Em segundo lugar, Bento também acaba posando de sujeito *enganado*. Ou seja, não parece estar ciente de certos significados de sua história. E a presença de

comentários “externos” que, segundo o crítico, são intervenções do próprio autor, contribui ainda mais para que essa seja a obra mais complexa e enganosa de Machado de Assis.

Abel Barros Baptista considera, em relação ao método narrativo do romance, que Bento Santiago, o autor ficcional do romance *Dom Casmurro*, pelo menos a partir de um determinado momento, propõe-se a contar uma “história de contornos trágicos”. Embora tal questão possa ser imprecisa, não há contestação significativa à idéia de que falha na tarefa de contar essa história, pois a interpretação moderna do romance vem reconstruindo, contra o autor ficcional, a “verdadeira história” que Machado queria contar.

Fica evidente uma contraposição entre o projeto do autor ficcional e a sua realização discursiva. Para o narrador não há nenhuma ambigüidade na história que supõe ter contado. Mas, na medida em que seu discurso se realiza cai numa rede de contrariedades que fundamenta um conflito.

Já Roberto Schwarz propõe três leituras sucessivas: uma de origem romanesca, onde assistimos o surgimento e o declínio de um amor; outra de índole patriarcal e policial, à procura de prognósticos e evidências do adultério, apontado como incontestável; e a terceira, efetuada na contracorrente, cujo suspeito e logo réu é o próprio Bento Santiago, na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher:

Para o crítico, se entendermos que, além do protótipo da classe dominante, Bento é objeto da denúncia deliberada, ferina e meticulosa, a ficção machadiana dá o salto para o genial. A ousadia do procedimento é grande e, por isso mesmo, de assimilação difícil. O escritor cultiva as qualidades intelectuais mais ambicionadas pela elite, trata de aperfeiçoá-las a um grau inédito na Literatura Brasileira, mas com o propósito de lhes expor o funcionamento de classe na sua crueldade completa. A viravolta transforma o manual de elegância para gente fina que é como a ficção machadiana foi lida numa prosa de extraordinário teor de crítica social. Aperfeiçoar, mas para derrubar de mais alto.

A viravolta crítica do romance levou 60 anos, desde que foi publicado, para emergir da inteligência de uma professora norte-americana que, estranhando a leitura bárbara que Bentinho faz do *Otelo* de Shakespeare, acabou descobrindo que Machado não queria celebrar, mas criticar aqueles clichês do patriarcalismo. Estava desfeita a cilada que o romancista havia armado, certamente com propósito crítico.

No segundo capítulo desse estudo, daremos ênfase a elementos comuns na caracterização do universo feminino no romance, *Dom Casmurro*, e nos contos de Machado de Assis: o convencional, o singular e o esquisito. Para uma análise possível de tais elementos, tomaremos, como suporte teórico, os estudos de Jurandir Freire Costa sobre a história da

transformação e “normatização” das relações intrafamiliares em determinados estratos da sociedade brasileira. Abordaremos, especificamente, a “vira-volta” que ocorre no rito de passagem da família colonial oitocentista brasileira para a nova família burguesa submetida à uma nova “ordem higiênica”. Daremos ênfase, naturalmente, ao aspecto relacional e comportamental de homens e mulheres no ambiente privado, ou seja, na constituição dos laços matrimoniais.

É nosso objetivo explorar esses perfis femininos, suas ambições, seus cálculos e suas habilidades para a dissimulação, para chegar ao perfil feminino mais intrigante – ou um dos mais intrigantes – da obra machadiana: *Capitu*. Questões como casamento, instituição e amor; regra e ruptura; norma e transgressão; adultério e a promessa de realização afetiva da mulher, pontuarão esse estudo. No aspecto formal, apontaremos o processo narrativo e o papel do narrador. Ou seja, em que medida torna-se implicado na narrativa. Como a mulher é avaliada pelo ponto de vista de um narrador masculino e como pode avaliar-se pelo seu próprio ponto de vista.

Assim, subdividiremos o capítulo da seguinte maneira: na primeira subdivisão (2.1.), abordaremos a dicotomia entre casamento por interesse ou amor sincero, através do drama de Margarida, no conto *Miss Dollar*. Na segunda (2.2.), vamos analisar o perfil do narrador feminino e a confissão de seus deslizes amorosos, em *Confissões de uma viúva moça*. Na terceira (2.3.), nos deparamos com a questão da veledade do universo feminino, posta por um inquieto narrador, em *D.Benedita*. Na quarta (2.4.), vamos comentar a estranha singularidade de uma cortesã que assume a postura de viúva após o falecimento de seu amante, em *Singular ocorrência*. Na quinta (2.5.) apontaremos o conflito entre o público e o privado, através da pequena crise que ocorre no casamento de Mariana, no conto *Capítulo dos chapéus*. Na sexta (2.6.), abordaremos a questão do adultério sem culpa, e à sombra do casamento, no conto *D.Paula*. Na sétima (2.7.), analisaremos toda a sinuosidade do jogo de sedução que ocorre em *Missa do galo*.

No último capítulo desse estudo, buscar-se-á atar as pontas das perspectivas, aqui abordadas, sobre a natureza persuasiva do romance *Dom Casmurro* e a construção do intrigante perfil de sua protagonista, sobre a singularidade feminina, sobre o papel da mulher na sociedade burguesa oitocentista, sobre o aspecto relacional entre os homens e mulheres, utilizando referenciais da produção contística do autor.

O método narrativo de *Dom Casmurro*: sutilezas, contradições e a percepção do leitor.

Confrontar sutilezas e contradições intrínsecas ao método narrativo de *Dom Casmurro*, inevitavelmente, pressupõe um processo tortuoso de ciladas, considerações perturbadoras, processos nebulosos, que vão formando um enigma a ser decifrado pela percepção do leitor. Daí a necessidade de recuperar a fortuna crítica do romance, a fim de elucidar tais aspectos, através de uma releitura dos posicionamentos críticos dos principais teóricos da obra machadiana.

John Gledson¹, em *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*, alerta o leitor para os perigos que o esperam na leitura e releitura desse romance complexo e enganador. Sugere, ainda, o caráter delicioso e comovente do livro que, arditamente, parece propor um julgamento anuviado. Gledson acredita que tal deleite e comoção fazem parte de uma espécie de plano de Machado, na medida em que ele sabia o queria e que o “leitor das minhas estranhas” cometeria erros:

Claro que se trata de um perigo relativo - existe uma verdade a ser adivinhada pelo leitor cuidadoso e perspicaz. No entanto, na opinião de Machado, talvez o cuidado e a perspicácia tenham menos a ver com isso do que com uma espécie de convencionalismo, cujos pressupostos, desde que aceitos, permitiram a Bento parecer uma pessoa “normal”, impedindo que o leitor questione seu tom cortês e acessível. Eis o motivo por que Machado parecia sentir prazer em ser incompreendido. Não é simplesmente a superioridade de propor um enigma que o leitor não seja inteligente bastante para resolver. (...) É uma medida da grandeza de Machado o fato de que ele pôde escrever um romance tão aceitável para seus leitores e, ao mesmo tempo, tão subversivo quanto às perspectivas normais desses mesmos leitores. (Gledson, 1991, p.19-20)

É inevitável observar que a possível inculpabilidade de Capitu tenha permanecido escondida durante tanto tempo em detrimento da extraordinária *capacidade de enganar* do romance. O “estilo ébrio da narrativa machadiana, que ora guina à direita ora à esquerda”², aludido pelo narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, os longos borboleteamentos que voltam a um ponto, a composição sinuosa, os parênteses investigativos, as narrações secundárias, a frase nebulosa apontam para um método narrativo que, entre outras sutilezas, tem por objetivo iludir.

¹ GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*; tradução Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

² ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In. *O senão do livro*. Porto Alegre. Leitura XXI, 2009.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o defunto autor, Brás Cubas, que se propõe a contar as suas memórias do além-túmulo, diz, no capítulo *O senão do livro*, que o maior defeito do livro é o próprio leitor, que ama a “narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente”. Em seguida, explica o método narrativo, utilizado no romance, comparando-o com os bêbados em seus ziguezagues. Esse capítulo do romance ocorre de forma digressiva, quebrando com a linearidade da narrativa e fundamentando um processo narrativo sinuoso e lacunar que, sucessivamente, vai intercalando a narração com comentários, desviando do eixo principal. Tal processo pode ser encontrado em *Dom Casmurro*, talvez a maneira distinta como Bento Santiago percebe a vida, com suas fragilidades e sortilégios, com suas perdas e danos de difícil reparação, só exista em sua narrativa. Trata-se de um narrador em busca de uma ilusão, que evoca seu passado a fim de comparar-se com o que foi, e tornar-se, possivelmente, com isso, mais consciente do que poderia ter sido.

Para Gledson, a narrativa de *Dom Casmurro*, que é conduzida pelo narrador Bento Santiago/Dom Casmurro, pressupõe dois pontos importantes. Primeiramente, Bento é um *enganador* que tenta todo o tempo utilizar-se das armas da persuasão para sustentar a sua versão dos fatos da história (de sua vida) que se propõe a contar; mas, ao mesmo tempo, tenta persuadir a si próprio. Em segundo lugar, Bento também acaba posando de sujeito *enganado*. Ou seja, não parece estar ciente de certos significados de sua história:

Em outras palavras, Machado, em *Dom Casmurro*, não abre mão de alguns comentários “externos”, que se podem associar às narrativas em terceira pessoa, onde há claramente uma presença que transcende à das próprias personagens. (Gledson, 1991, p. 21)

Para o crítico, a intervenção do autor, em *Dom Casmurro*, está presente subterraneamente em toda a obra. Poderia, então, ser uma verdade entender o romance como a obra mais complexamente enganosa de Machado de Assis:

A estrutura do romance pretende persuadir o leitor e evitar a suspeita de que tudo possa não ser como parece, sem, é claro, destruir as bases de suspeição sobre as quais se assenta uma interpretação melhor. (Gledson, 1991, p. 22)

Abel Barros Baptista, em ensaio recente³, considera, em relação ao método narrativo do romance, que Bento Santiago, o autor ficcional do romance *Dom Casmurro*, pelo menos a partir de um determinado momento, propõe-se a contar uma “história de contornos

³BAPTISTA, Abel Barros. “Esquema de capítulo que escapou a Aristóteles”. In: *Nos labirintos de Dom Casmurro: Ensaios críticos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

trágicos”. Embora tal questão possa ser imprecisa, não há contestação significativa à ideia de que falha na tarefa de contar essa história:

podemos imputar-lhe a intenção de a contar, não sendo necessariamente essa, porém, a história narrada pelo livro que escreve. Alias, de Helen Caldwell a Roberto Schwarz, a interpretação moderna do romance consiste largamente em reconstruir, contra o autor ficcional, a “verdadeira história” que Machado queria contar. (Barros Baptista, 2005, p.14)

Para Bento Santiago/Dom Casmurro, o livro pretende contar uma história única e completa, com princípio, meio e fim, que o subordinou, determinando-lhe os limites e a composição. Mas será que essa narração corresponde desde sempre ao projeto de Dom Casmurro (o narrador), ou estava construída de antemão, ou foi-se formando durante a composição do livro?

Qualquer resposta se embasará numa evidência: a contraposição entre o projeto do autor ficcional e a sua realização discursiva. Para o narrador não há nenhuma ambiguidade na história que supõe ter contado. Mas, à medida em que seu discurso se realiza, cai numa rede de contrariedades que fundamenta um conflito. O projeto de narrativa memorialística é anunciado no segundo capítulo do romance⁴, *Do livro*, quando o narrador expõe os motivos que o levaram a escrever tal história, e é reafirmado em momentos decisivos, como no capítulo final, *E bem, e o resto?*, em que Bento conclui pela culpabilidade da esposa já morta, que o teria traído com o seu melhor amigo:

E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a soma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... (ASSIS, 2001, p. 204).

As marcas do ciúme irracional, da imaginação delirante, e a falta de senso de realidade de Bento também surgem em seu discurso, em várias passagens do romance, e, naturalmente, quebram com a intencionalidade de construir uma história completa. Basta lembrar do surto ciumento que o abate, no capítulo LXII, com o sugestivo título *Uma ponta de lago*, clara alusão ao nada confiável personagem da tragédia shakespeariana, desencadeado por um comentário de José Dias a respeito de um possível casamento de Capitu com “*algum peralta da vizinhança*” e de sua postura alegre. Imediatamente Bentinho sente correr um frio por todo o corpo e seu coração começa a bater tão forte que suas pancadas são ouvidas pelo narrador distanciado no tempo, que as sente na memória. Tomado pela forte emoção do primeiro amor, entrega-se a

⁴ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: Novo Século, 2001.

uma imaginação delirante, perde totalmente o senso de realidade, e passa a ver na alegria de Capitu a confirmação de que a menina já namorava outro. Ou seja, por conta de uma mera suposição do agregado, sem nenhuma fundamentação real, um ciúme cruel e absurdo entorpece seus sentidos e ele tem ímpetos de ir à casa de Capitu, agarrá-la e intimá-la a confessar com quantos flertara. E ainda confessa ter sido tomado por um turbilhão de emoções que o cegava e o ensurdecia.

No capítulo XCVII, *A saída*, chega-se a um importante momento, pois a intenção de fazer do livro a narrativa de uma história única e completa se torna clara. Esse capítulo encerra a primeira parte do livro, conforme declaração do próprio narrador, afirmando que, por mera inexperiência, dedicara atenção exagerada ao que deveria ser apenas o meio do livro, ou a metade da história. Ou seja, a poesia do amor adolescente e as circunstâncias familiares e sociais ocupam dois terços da história. Embebido de toda a sua sinuosidade e cinismo, o narrador diz que chega a tal ponto de sua narrativa com o melhor ainda por dizer. Assim, até esse momento, o narrador enfatizou a astúcia e a capacidade prática de Capitu na formulação de estratégias para que Bentinho escapasse do seminário. Fica evidente que a jovem dominava a relação, tomando decisões e até iniciativas para uma proximidade física entre eles. A partir do capítulo seguinte, passam-se cinco anos e Bento assume outra postura, torna-se homem e bacharel e logo se casa com Capitu. Investindo-se da condição de marido e proprietário, passa a dominar o relacionamento conjugal. De certa maneira, a segunda parte do livro se opõe à primeira. Nesta, o “estilo ébrio”, as digressões, a composição sinuosa, promovem frequentes referências e comentários sobre o perfil dissimulado de Capitu. Naquela o narrador passa a evitar as digressões e os comentários maliciosos, adotando um estilo mais obscuro e corrosivo. Ocorre, portanto, uma mudança de tom. A doce poesia da adolescência cede à amarga expressão de um narrador tendencioso que advoga friamente no desmanche de seu casamento e, enfim, realiza um discurso muito mais ácido que irá corroer a sua narrativa.

Assim, a composição do livro evolui através de nexos de figuras de linguagem, prolongadas, exploradas, reafirmadas e negadas, num processo de associações específico de uma escrita que não pode ser reduzida perante a narração da história. Ou seja, do ponto de vista da composição, há o predomínio da escrita sobre a história e, muitas vezes, os nexos de linguagem sobrepõem-se aos nexos de enredo. Entretanto, também é possível observarmos que há uma absorção dessas sinuosidades, como que as trazendo de volta à narração da história.

Há, portanto, “uma tensão entre o livro destinado a contar uma história e o livro destinado a rever lembranças dispersas e sem rumo determinado”. (Baptista, 2005, p. 15) Essa tensão inicia já no primeiro capítulo da obra, *Do título*, em que um homem de “hábitos reclusos e

calados”, vivendo no Engenho Novo, um subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, numa casa construída segundo o molde da que fora a de sua infância, na Rua de Matacavalos, e que recebeu a alcunha de Dom Casmurro, está prestes a iniciar uma narração sobre a história de sua vida. Começa suas memórias explicando o título, “Dom Casmurro”. Faz um alerta ao leitor para que não consulte dicionários, pois a expressão não está empregada no seu sentido usual. Parece querer fugir ao sentido comum de sujeito triste e melancólico, assumindo apenas a casmurrice que sugere um “homem calado e metido consigo”. Já o “Dom” surgiu por ironia, por atribuírem-lhe “fumos de fidalgo”. Ironiza dizendo que o apelido surgiu apenas por ter cochilado enquanto um jovem poeta da vizinhança recitava-lhe seus versos no percurso de trem que faziam do centro da cidade do Rio de Janeiro para o Engenho Novo. E resolveu usar essa alcunha para o título de sua narração porque não lhe ocorreu outro melhor. E termina o capítulo com um comentário extremamente enigmático:

O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto. (Assis, 2001, p. 13)

Para o leitor que está iniciando a leitura do romance e ainda não tem uma visão aguda dos acontecimentos, poderá não perceber, e, provavelmente, não perceberá, a sutileza insinuante do comentário do narrador. Quando diz que o “poeta do trem”, contrariado pelo descaso, cria o apelido de “Dom Casmurro”, e que poderia imaginar que uma obra com esse nome poderia ser sua, sugere um argumento corrosivo: “Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto.” Ter apenas o nome pressupõe a ideia de uma provável conexão entre a verdadeira autoria da história por ele narrada e a verdadeira paternidade de Ezequiel, o suposto fruto da traição de sua esposa. Basta trocar livro por filho e chega-se a sentença. Tal sugestão passará a ser, no transcurso da obra, a prova cabal da qual se servirá o sinuoso narrador para convencer o leitor do terrível crime moral de que fora vítima.

No capítulo CXLIV, *Uma pergunta tardia*, Bento confessa que poderia ter reformado a casa de Matacavalos. Tudo lá, porém, lhe produzia um questionamento – até o tronco da velha casuarina tinha um formato de interrogação. É como se, ao desenterrar os ossos do passado, ao inspecionar a velha casa, após a morte de sua mãe, estivesse, à semelhança do ofício do filho Ezequiel, entregue a uma arqueologia triste. A casa, as árvores, os objetos e até os porcos lhe são estranhos. A visita o faz perceber um passado morto e adverso. Tudo perdeu o sentido e seu coração secou completamente. Não é por acaso que vai morar numa casa que é uma réplica a de sua infância, num aterro, e produz uma narrativa que é, de fato, uma réplica de sua vida. A

algunha que resolve usar para o título de sua narração corrobora um athero íntimo. É a literatura, a ficção, funcionando como uma réplica de si mesmo.

Nesse romance, saudade, ironia, desencanto e rancor, misturam-se, e o narrador-protagonista está prestes a evocar um mundo de sortilégios, emoções e acontecimentos contraditórios, onde todas as certezas parecem ser relativizadas.

Valendo-se de um método narrativo, tecido em capítulos curtos, com comentários paralelos, ora filosóficos, ora irônicos, e de um diálogo aparentemente banal com o leitor, entre outros aspectos, *Dom Casmurro* vai configurando uma história complexa, assumindo um tom fragmentário que se torna parte de um plano retórico que pode iludir o leitor, quando o romance é, na verdade, minuciosamente estruturado do princípio ao fim.

O “narrador casmurro” situa-se diante de uma carência, a velhice vazia. Imerso numa atmosfera tomada por uma melancólica monotonia, e busca algum sentido para sua vida. No segundo capítulo do romance, *Do livro*, põe-se a explicar os motivos que o levaram a escrever sobre sua vida. Vivendo só com apenas um criado, resolve reproduzir, então, no Engenho Novo, a casa da sua mocidade em Matacavalos. Construtor e pintor entenderam bem suas indicações e fizeram a réplica perfeita da casa onde viveu até o despertar de sua adolescência.

Entediado com a monotonia de seus dias, Dom Casmurro, velho advogado, viúvo e solitário, procura atar as duas pontas de sua vida: a adolescência e a velhice. Entretanto, a tentativa é falha, pois ele mesmo nos revela que não conseguiu recompor sua vida e a si mesmo. Não são só os outros que lhe faltavam, visto que “um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde”. O que lhe faltava era ele mesmo e “esta lacuna é tudo”. Sentencia, assim, toda a sua amargura e melancolia. Mas como essa narrativa traz a marca da ambiguidade e da volubilidade, faz pose de homem satisfeito com a vida, come bem e não dorme mal. Então, para movimentar um pouco a sua rotina, ocorreu-lhe escrever um livro. Pensara a princípio em obra mais sisuda, de jurisprudência, filosofia ou política, contudo descartara tal idéia por ausência de força. Depois pensou em escrever uma “História dos Subúrbios”, obra honesta, mas exigia documentos e datas, como preliminares, tudo árido e longo. Foi então que os bustos, Nero, Augusto, Massinissa e, especialmente César, pintados nas paredes de sua casa o estimularam a pegar na pena e contar a memória do seu passado. Talvez a narração lhe desse a ilusão, “e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o Fausto: *Aí vindes outra vez inquietas sombras?...*” Com essa confissão parece assumir para si a condição do homem velho que está à procura do que foi. E o leitor desatento pode não perceber uma leve disparidade entre o que o narrador declarava buscar – sombras que perpassassem ligeiras – e as palavras do poeta que evoca, onde as sombras são inquietas.

Afinal, o que deseja esse ser casmurro? Narrar a história de sua vida evocando aparições ligeiras, saboreando a ilusão de relatar os tempos idos de sua existência com certa normalidade casual? E as “inquietas sombras”? Teria sido o seu passado tão, sufocadamente, inquietante?

Através da citação fáustica, alude diretamente à tragédia de Goethe. Fausto, personagem-título da obra do escritor alemão, desgostoso de verificar que toda a sua vida de estudos a nada conduzira, vende sua alma para Mefistófeles a fim de alcançar poderes sobrenaturais. Seu primeiro desejo é recuperar a juventude e, em seguida, partir em busca de aventuras. Entre outras habilidades, Fausto é capaz de evocar os mortos à presença dos vivos. E, naturalmente, o destino do personagem é a morte.

No entanto, o narrador se anima para escrever suas memórias, pois parece não conseguir fugir da fascinação que o passado lhe causa. A plenitude para ele está nos áureos tempos de outrora e não há maior encanto. Suas reminiscências parecem corresponder a uma fáustica evocação dos espíritos, dos seus mortos. Entretanto, passado e presente não se sobrepõem, e entre ambos abre-se uma enorme fenda que não se fecha. O seu momento atual é diferente do seu passado cujas recordações contamina-se de presente. Terminada a evocação de seu passado, as sombras se voltam para um passado inanimado, e o que fica é apenas o vazio de sua vida solitária.

Frustra-se, assim, a tentativa de recuperar, com a réplica da casa, os dias felizes de outros tempos. Na sua aparente alegria, portanto, no encerramento desse capítulo introdutório do romance, em “viver ou que viveu”, evocando a “célebre tarde de Novembro”, emerge uma melancolia amarga que estará fluindo, como um rio subterrâneo, nas veias de sua trama.

Num primeiro momento, a narrativa assume o tom idílico, contando a adolescência dos jovens enamorados (Bentinho e Capitu) que precisam lutar contra o ambiente repressivo dos adultos. Depois vem o casamento (quando o ciúme de Bento se torna o protagonista) que, gradualmente, se transforma num processo de acusação de adultério até culminar no desterro e morte de Capitu e do filho duvidoso. Por fim, Bento conclui sua narrativa com uma indagação sobre “a amada de seu coração: a Capitu adulta já não estava dentro da menina, como a fruta dentro da casca?” Ou seja, a namoradinha da infância já não estaria escondendo dentro de si a mulher adúltera que o trairia com o seu melhor amigo?

Inevitavelmente, o leitor acaba sendo induzido a lembrar muitos indícios de cálculo e dissimulação da jovem, envolvendo-se na trama sem compreender a profundidade dos acontecimentos, podendo ser conduzido a uma percepção que o impeça de se tornar um observador imparcial. Mas, se conseguir desvincular-se das teias dessa narrativa, poderá notar

que todas as indicações foram apresentadas com *engenho e arte*, pelo próprio narrador, e talvez possa inverter a ótica de sua percepção.

Segundo Roberto Schwarz⁵, em *A poesia envenenada de Dom Casmurro*, o livro propõe três leituras sucessivas: uma de origem romanesca, onde assistimos ao surgimento e declínio de um amor; outra de índole patriarcal e policial, à procura de prognósticos e evidências do adultério, apontado como incontestável; e a terceira, efetuada na contracorrente, cujo suspeito e logo réu é o próprio Bento Santiago, na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher:

Como se vê, uma organização narrativa intrincada, mas essencialmente clara, que deveria transformar o acusador em acusado. Se a viravolta crítica não ocorre ao leitor, será porque este se deixa seduzir pelo prestígio poético e social da figura que está com a palavra. (Schwarz, 1991, p. 86)

De fato, é difícil não simpatizar com um narrador tão, aparentemente, distinto e sentimental, dono de uma retórica admirável, um pouco despreparado para as questões práticas da vida, principalmente as que envolvem a manipulação do dinheiro, sempre, a princípio, buscando, na memória da infância, as lembranças familiares, os espaços acolhedores, os pregões antigos, a beata devoção à mãe, a obsessão pela primeira amada de seu coração.

A cilada machadiana conduz o leitor desavisado a uma leitura conformista e não admira o fato dessa visão do romance ter dominado por mais de meio século, desde a data de sua publicação, o público leitor e a crítica literária. Assim nos atesta o crítico Alfredo Pujol⁶ em sua análise da obra publicada na segunda década do século XX:

Passemos agora a *Dom Casmurro*. É um livro cruel. Bento Santiago, alma cândida e boa, submissa e confiante, feita para o sacrifício e para a ternura, ama desde criança a sua deliciosa vizinha, Capitulina, - Capitu, como lhe chamavam em família. Esta Capitu é uma das mais belas e fortes criações de Machado de Assis. Ela traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e de graça. Dissimulada por índole, a insídia é nela, por assim dizer, instintiva e talvez inconsciente. Bento Santiago, que a mãe queria fosse padre, consegue escapar ao destino que lhe preparavam, forma-se em direito e casa com a companheira de infância. Capitu engana-o com seu melhor amigo, e Bento Santiago vem a saber que não é seu o filho que presumia do casal. A traição da mulher torna-o cético e quase mau. (Pujol, 1917, p. 240)

Logo, Schwarz, em entrevista à Folha de São Paulo, alerta-nos que a tese do narrador pouco estimável, ou enganador, é inesperada porque a qualidade muito alta da prosa, parecendo estranha ao mundo acanhado das outras figuras, serve de disfarce, de garantia moral. Afinal,

⁵ SCHWARZ, Roberto. *A poesia envenenada de Dom Casmurro*. In: *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

⁶ PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. São Paulo, Typographia Levi, 1917.

como podemos desconfiar do cavalheiro cético, íntegro e requintado que está por detrás da escrita? Como duvidar da sua isenção e de seus juízos?

Para o crítico, se entendermos que, além do protótipo da classe dominante, ele é objeto da denúncia deliberada, ferina e meticulosa, a ficção machadiana dá o salto para o genial. A ousadia do procedimento é grande e, por isso mesmo, de assimilação difícil. O escritor cultiva as qualidades intelectuais mais ambicionadas pela elite, trata de aperfeiçoá-las a um grau inédito na Literatura Brasileira, mas com o propósito de lhes expor o funcionamento de classe na sua crueldade completa. A viravolta transforma o manual de elegância para gente fina que é como a ficção machadiana foi lida numa prosa de extraordinário teor de crítica social. Aperfeiçoar, mas para derrubar de mais alto.

A viravolta crítica do romance levou 60 anos, desde que foi publicado, para emergir da inteligência de uma professora norte-americana que, estranhando a leitura bárbara que Bentinho faz do *Otelo* de Shakespeare, acabou descobrindo que Machado não queria celebrar, mas criticar aqueles clichês do patriarcalismo. Estava desfeita a cilada que o romancista havia armado, certamente com propósito crítico.

Para a norte-americana Helen Caldwell⁷, as insinuações e acusações de Bento Santiago a Capitu assumiam o signo do equívoco, sendo infundadas e ditadas pelo ciúme. A professora publicou o seu *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*, argumentando, pela primeira vez, sobre a inocência de Capitu em relação à acusação de adultério determinada pelo seu marido e algoz, esclarecendo a falta de sustentabilidade do argumento do acusador, em função do caráter nebuloso do ponto de vista narrativo e de que, também, é impossível provar a culpa ou a inocência da heroína. O livro de Helen mudou a perspectiva crítica do romance e tornou-se um divisor de águas na fortuna crítica de Machado de Assis.

Em sua análise, Helen Caldwell procura nuclearmente responder a duas questões suscitadas diretamente do próprio romance *Dom Casmurro*. Uma é subsidiária à outra, trazendo como principal questão a culpabilidade ou não da heroína; outra questiona a situação da obra ter sido escrita de tal forma a deixar a culpa ou a inocência de Capitu para decisão do leitor.

Cabe esclarecer que, quando a autora publicou seu estudo, em 1960, nenhuma análise mais abrangente sobre o romance *Dom Casmurro* havia emergido da inteligência letrada brasileira. Os estudiosos de Machado de Assis, tais como José Veríssimo, Afrânio Coutinho, Augusto Meyer, entre outros, que mencionaram esse romance em suas pesquisas, assumiram,

⁷ CALDWELL, Helen. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

quase unanimemente, a heroína como culpada. A segunda questão, apontada por Caldwell, nem sequer foi formulada pelos críticos.

Em 1969, com *Uma literatura nos trópicos*, Silviano Santiago⁸ sustentaria que a culpa ou a inocência de Capitu pouco importam, já que o decisivo é a estruturação do romance como um falso processo de acusação, formulado pelo advogado e patriarca senhor Bento Santiago. O romance *Dom Casmurro* se configuraria, assim, como um “estudo do ciúme”.

John Gledson, em *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*, retoma o estudo de Caldwell, na questão do ponto de vista do narrador Bento Santiago que adota um discurso sedutoramente ilusório e especioso. Entretanto, para o crítico, as razões apontadas para a falta de objetividade de *Dom Casmurro* fazem-se mais complexas. Gledson conduz seus estudos apontando para uma perspectiva que sugere a presença de interesses sociais, ligados à organização e à crise da ordem paternalista. Deixa de lado, portanto, as impressões sentimentais e em lugar do novo Otelo, que por ciúme destrói e difama a amada, surge o jovem rico, de família decadente, filho mimado de uma mãe superprotetora, para o qual a inteligência, disposição e liberdade de opinião de uma menina à frente de seu tempo, além de sua procedência social inferior, tornam-se insuportáveis. Por esse ângulo de análise, os ciúmes escondem uma problemática social de proporções extensas, historicamente exclusiva, funcionando como convulsões da sociedade patriarcal em crise.

Assim, depois de exercer um encantamento sobre várias gerações de leitores, o lirismo poético de *Dom Casmurro* dilui-se em aspectos movediços, fruto da reviravolta na leitura crítica do romance, e muitas passagens do livro, antes sem brilho, ganham novas cores e passam a sugerir um olhar mais cuidadoso. Analisados com a devida imparcialidade, tais aspectos implicam mudanças de imagem e se tornam fundamentais para a compreensão de certos raciocínios truncados, comentários aparentemente sem importância, interpretações equivocadas, incoerências, digressões insinuantes, lugares-comuns inofensivos. Tudo assume uma nova atmosfera, dando um depoimento inesperado sobre o narrador. Muda o foco do romance, da narrativa ao narratário.

No capítulo IX, *A ópera*, de *Dom Casmurro*, Bento em um diálogo com seu amigo Marcolini houve sua teoria:

- A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, (...) Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. (Assis, 2001, p.24)

⁸ SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Depois, Marcolini explica ao nobre amigo a atitude de Satanás, que tramou uma rebelião, descoberta a tempo, que ocasionou-lhe a expulsão do conservatório do céu. Deus escreveu um libreto de ópera, do qual abriria mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno e compôs a partitura. Acabou levando-a para Deus e pediu-lhe que a escutasse fazendo executá-la. Deus, embora um tanto contrariado, acabou cedendo à solicitação de Satanás. Sem consentir que houvesse ensaios antes da apresentação, tal atitude de Deus resultou em alguns desconcertos, e há lugares em que o verso acabou indo para a direita e a música para a esquerda. Não faltou quem dissesse que nisso estava a beleza da composição, fugindo à monotonia, e assim explicam o terceto do Éden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão.

O terceto do Éden e a ária de Abel são episódios do *Gênesis*, primeira parte da Bíblia, que fala da criação e dos primeiros tempos da humanidade. A ópera de Marcolini incluiria o terceto do Paraíso, cuja música seria cantada a três vezes pelas bocas de Adão, Eva e a serpente diabólica; e a ária de Abel consiste em um solo do filho de Adão e Eva, que foi assassinado por seu irmão Caim.

No capítulo seguinte, *Aceito a teoria*, Bento “esclarece” ao leitor:

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quator*... (Assis, 2001, p. 26)

Certamente, trata-se de uma insinuação muito velada e, nas entrelinhas desses capítulos digressivos, podemos entender que o *dueto terníssimo* é bastante claro e o *trio* (Bento-Capitu-Escobar) implica o crescimento da suspeita de que nem tudo corre bem. E o quarteto, enigmaticamente, pode suscitar a dúvida: Ezequiel ou Sancha?

Logo, ao aceitar a teoria de Marcolini, o narrador Bento Santiago lembra, de uma forma sutilmente insinuante, antecipando, de certa forma, a indicação de adultério, que ele também participou de uma ópera em que cantara acompanhado por uma pessoa, por duas, por três ... (Adão – Eva – a serpente diabólica).

Para Helen Caldwell, Santiago aplica a alegoria da ópera em sua vida como se ela fosse, pelo menos aparentemente, “o antigo conflito do asceta cristão entre o corpo e a alma, no qual ele identifica a si mesmo e a sua pia mãe com o libreto de Deus, e Capitu e seus pais vulgares com a música do diabo.” (Caldwell, 2002, p. 138)

Para Roberto Schwarz, ao utilizar um “narrador unilateral”, que só atende aos seus próprios interesses, fazendo dele o eixo da forma literária, Machado se inscrevia entre os

romancistas inovadores, além de convergir com os espíritos adiantados da Europa, que sabiam que toda representação comporta um elemento de vontade ou interesse, o dado oculto a examinar, o indício da crise da civilização burguesa. Dentro do contexto brasileiro, no campo das atitudes e das ideias sociais, as consequências da nova técnica eram audaciosas e talvez modernas:

O nosso cidadão acima de qualquer suspeita – o bacharel com bela cultura, o filho amantíssimo, o marido cioso, o proprietário abastado, avesso aos negócios, o arrimo da parentela, o moço com educação católica, o passadista refinado, o cavalheiro *belle époque* – ficava ele próprio sob suspeição, credor de toda a desconfiança disponível. Do ângulo da ideologia artística nacional, enfim, o narrador cheio de credenciais mas privado de credibilidade configurava igualmente uma situação inédita, difícil de aceitar, em contraste com a anterior. (Schwarz, 1991, p. 87)

Para John Gledson⁹ em seu livro *Por um novo Machado de Assis: ensaios, Dom Casmurro* revela muitos elementos que levam, muitas vezes, os críticos brasileiros a associá-lo ao modernismo:

um narrador notoriamente não confiável, uma consciência muito sofisticada e cética da estrutura do romance, uma tendência para digressões de relevância duvidosa para o enredo, uma preocupação com o tempo e a memória, e um relativismo abrangente, cuja expressão mais célebre se encontra no capítulo 10, com a frase “[a] verossimilhança, que é muita vez toda a verdade” (I, 817). (Gledson, 2006, p.281)

Gledson esclarece que, se a aparência da verdade é tudo que podemos obter da verdade em si, então a realidade deve aparecer entre as devidas aspas toda vez que é mencionada. Entretanto o “narrador enganador que nos diz que a verdade é inacessível, é ele mesmo notoriamente enganoso e tem suas próprias razões para crer que a aparência da verdade é tudo da verdade que se pode obter” (Gledson, 2006, p. 281). Como Bento Santiago não possui evidências indiscutíveis ou provas concretas do adultério de sua esposa, a aparência terá de bastar.

Na relação autor/narrador Gledson comenta o artigo de Abel Barros Baptista, *O paradigma do pé atrás*, que apresenta, como primeiro argumento do crítico, a tentativa de Helen Caldwell, em sua mais célebre tese sobre o *Dom Casmurro*, de inocentar Capitu, saindo em sua defesa e, conseqüentemente, entrando em contradição a respeito da intenção do autor, pois para ela Machado dá ao leitor a liberdade de decidir sobre a culpa de Capitu, mas a decisão justa será em favor de sua inocência. “É por essa razão que Caldwell toma uma posição que ela mesma pensa que o leitor poderia achar “absurda” – e que Baptista afirma ser justamente isso – ao dizer que Machado intervém de modo direto num certo momento (no cap. 54, a respeito do

⁹ GLEDSON, John. *Dom Casmurro Realismo e intencionismo revisitados*. In: *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Panegírico de Santa Mônica e seu autor) para dizer ao leitor o que ele deve pensar.” (Gledson, 2006, p. 285). Gledson destaca que reside aí a idéia da autora de considerar esse momento um exemplo do “par de lunetas” que permite ao leitor ler nas entrelinhas.

Gledson concorda com Baptista de que se trata de um estratagemas um tanto absurdo, mas salienta, ampliando tais observações, que o crítico enxerga nele, e em outros sucessores de Caldwell, a intenção de identificar o autor no texto, ir além de Bento e encontrar Machado, e na medida em que o romance não oferece uma sinalização clara para o leitor todos caem na mesma armadilha. John Gledson assume que seu método para a descoberta dessas intenções é chamado “proliferação do par de lunetas” porque, em vez de apontá-lo numa parte específica do romance, o crítico encontra esses sinais do autor distribuídos ao longo da narrativa.

Assim, o autor de *Por um novo Machado de Assis* concorda com a caracterização que Baptista faz de sua leitura e esclarece que existem muitos momentos em que o leitor é convidado a ler nas entrelinhas e questionar o ponto de vista do narrador Bento Santiago. Afinal, quando Bento não informa ao leitor, logo no primeiro capítulo de *Dom Casmurro*, o significado primário, dicionarizado, de “casmurro”, que significa “obstinado, teimoso”, algo pode acontecer na mente atenta do leitor. Embora tal processo de especulação seja sutil, complexo e, efetivamente, varie de leitor para leitor. Logo tudo isso sugere a obviedade de que diferentes leitores reagirão de maneiras diferentes ao livro, mas também mostra que, no caso de *Dom Casmurro*, esse fato normal se agiganta em função dos inúmeros indícios e marcas, considerações e pistas ambivalentes que são apresentadas. Ou seja, o leitor realmente tem liberdade, mas há no livro como na vida, um preço a pagar por ela:

Penso que isso resolve o aparente nó lógico que Baptista descobre em Caldwell e seus sucessores, inclusive eu: como podemos dar liberdade ao leitor e ainda querer que ele escolha determinada opção? Machado sabe que existem muitos leitores (como evidenciam as suas maneiras muito diferentes de se dirigir a eles), e que alguns enxergarão menos que outros: (...) quando o leitor começa a suspeitar de Bento enquanto narrador num campo, ou num nível, ele pode começar a suspeitar dele também em outros, e assim se tornar consciente das convenções e limitações que dava por descontadas. Então, como proponho, “o romance começa a produzir sua cura”. (Gledson, 2006, p. 289)

Bento Santiago, o narrador não confiável, é posto em cena para narrar as memórias de seu namoro e de seu casamento com Capitu. Pelo ponto de vista interessado (como marido traído, como homem, como figura patriarcal, como parte da elite), o narrador constrói sua visão do que se passou.

Nesse sentido, na sociedade brasileira, o adultério tende a ser analisado pelo ponto de vista masculino. A partir desse caso extremo, dessa matriz, é possível uma leitura dos contos

machadianos. Na análise de alguns contos, pretende-se discutir, no próximo capítulo, o casamento e as relações entre homem e mulher no século XIX. Bem como a singularidade feminina diante da sujeição às injunções masculinas.

O convencional, o singular e o esquisito no universo feminino dos contos machadianos

O convencional, o singular e o esquisito são elementos comuns na caracterização do universo feminino nos romances e nos contos de Machado de Assis. Para uma análise possível de tais elementos, na produção contística do autor, tomaremos, como suporte teórico, os estudos de Jurandir Freire Costa sobre a história da transformação e “normativização” das relações intrafamiliares em determinados estratos da sociedade brasileira. Especificamente, abordaremos a “vira-volta” que ocorre no rito de passagem da família colonial oitocentista brasileira para a nova família burguesa submetida a uma nova “ordem higiênica”. Daremos ênfase, naturalmente, ao aspecto relacional e comportamental de homens e mulheres no ambiente privado, ou seja, na constituição dos laços matrimoniais.

Selecionamos, nesse capítulo, alguns contos específicos para que possamos discernir esse universo. É nosso objetivo explorarmos esses perfis femininos para chegarmos ao perfil feminino mais intrigante – ou um dos mais intrigantes – da obra machadiana: Capitu. Questões como casamento, instituição e amor; regra e ruptura; norma e transgressão; adultério e a promessa de realização afetiva da mulher, irão pontuar esse estudo. No aspecto formal, apontaremos o processo narrativo e o papel do narrador. Ou seja, em que medida torna-se implicado na narrativa. Como a mulher é avaliada pelo ponto de vista de um narrador masculino e como pode avaliar-se pelo seu próprio ponto de vista?

No conto “*Miss Dólar*”, Margarida, a jovem e bela viúva rica, vive o drama de ter que resistir à corte do homem pelo qual se sente atraída, por temer um casamento por interesse. Em “*Confissões de uma viúva moça*”, Eugênia, a viúva e narradora missivista do conto, expõe a confissão de seus deslizes amorosos, ainda quando casada. No conto “*D. Benedita*”, o perfil de mulher é caracterizado pela constante hesitação e veleidade não incomuns ao universo feminino, através de um inquieto e volúvel narrador. Em “*Singular ocorrência*”, temos a singular história de Marocas, a prostituta que, após a morte do amante, assume o comportamento de viúva. No conto “*Capítulo dos chapéus*”, apreciamos a “querela doméstica” de Mariana e o marido Conrado, por conta de um chapéu. Trata-se do conflito entre o ambiente público e o privado. Em *D. Paula*, o adultério vive à sombra do casamento. Esconder, ocultar, dissimular, sussurrar, parecem ser os elementos utilizados por D. Paula para poder atender aos padrões sociais que lhe são exigidos, dissipando dúvidas sobre sua reputação. É a mulher que esconde um

“segredo”. Em *“Missa do galo”*, temos o belo jogo da sedução feminina incorporado pela sinuosa D. Conceição.

No século XIX, o casamento e as relações entre homem e mulher ganham um novo status na realidade brasileira. Nos estudos de Jurandir Freire Costa¹⁰, descobrimos que as “razões higiênicas” desarticularam as razões familiares e impuseram novas regras ao contrato conjugal. O casal passava a assumir um compromisso essencial: gerar e zelar por filhos saudáveis física e mentalmente. A nova ordem era *amar a raça e o Estado como a si mesmo*. Preservar e zelar pela saúde do filho estava condicionado à saúde dos pais, e, protegendo os filhos, defendia-se a raça e o Estado.

Eclode, assim, uma reviravolta nos valores do universo matrimonial. No modelo de casamento antigo, que exerceu sua hegemonia, fundamentalmente, no período colonial, os casamentos se constituíam sob a égide das razões e interesses familiares, levando-se em consideração apenas os benefícios econômicos e sociais do clã familiar. As riquezas, os bens, as posses, as heranças, determinavam e estabeleciam as alianças matrimoniais. No novo modelo de casamento, no “casamento higiênico”, a hereditariedade substituiu a herança. O dinheiro e o glamour social, oriundos das heranças familiares, só eram valorizados quando vinham atrelados a uma boa saúde física e a uma boa constituição moral. O corpo, o sexo e a moral sobrepunham-se às estirpes e linhagens. A sociedade e o Estado contavam mais que as famílias e castas.

No século XIX, a família oitocentista de elite foi subordinada a uma dependência de agentes educativos, medicinais e terapêuticos. Ou seja, o contrato matrimonial foi submetido a razões higiênicas, a uma medicina social que, através de uma política higiênica, visava salvar os indivíduos herdeiros de uma estrutura patriarcal colonial imersa no caos higiênico. Em função dos altos índices de mortalidade infantil e das precárias condições de saúde dos adultos, a higiene conseguiu impor à família (a nova família burguesa e, fundamentalmente, cidadina) uma educação física, moral, intelectual e sexual, inspirada nos preceitos sanitários da época. Tratava-se de uma verdadeira revolução nos costumes familiares. Os velhos hábitos coloniais sucumbiam de vez. A nova higiene familiar, entretanto, extravasou os limites da saúde individual e modificou a feição social das famílias burguesas brasileiras. Mediante tais transformações de “ordem higiênica”, a vida privada dos indivíduos foi atrelada ao destino político de uma determinada classe social, a burguesia. Por um lado, o corpo, o sexo e os sentimentos conjugais, parentais e filiais passaram a ser programadamente usados como instrumento de

¹⁰ COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. – Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.

dominação política e sinais de diferenciação social daquela classe. Por outro lado, a ética que ordena o convívio social burguês modelou o convívio familiar, reproduzindo, no interior das casas, os conflitos e antagonismos de classe existentes na sociedade. As relações intrafamiliares se tornaram uma réplica das relações entre classes sociais.

Na relação sexual e amorosa do casal, modificações notáveis começaram também a ocorrer a partir do século XIX. Antes dos novos paradigmas matrimoniais, a sexualidade raramente interferia na estabilidade familiar. A base sólida da estrutura matrimonial do casal não dependia do grau de sexualidade. A prática sexual no casamento restringia-se ao sexo com vistas à procriação. Naturalmente, o catolicismo, com seus dogmas e preceitos, patrulhava a sexualidade punindo suas transgressões, sendo o principal órgão controlador de qualquer desvio ou excesso.

A nova “higiene familiar” retomou a problemática sexual religiosa em outro estilo e com novos fins. Continuou a reprimir o prazer gratuito e irresponsável. Porém, a sexualidade conjugal, saudável e confiável, dentro da legalidade do casamento, passou a ser exaltada pela importância que assumia na união do casal e na fundamentação de um casamento modelo.

Há, portanto, uma “reabilitação higiênica do amor conjugal”. A medicina familiar defendia o amor do casal como força extraordinária. Mas o incontestável “elogio higiênico do amor”, defendido pelos médicos higienistas, se distanciava totalmente do “amor romântico”, com suas fantasias e imaginações delirantes e febris. O “amor higiênico” era prático, objetivo e eficiente. Assim, o romantismo amoroso ganhava um cabresto em prol de uma sexualidade que deveria atender a uma política de conservação biológica e moral da espécie.

No novo contrato amoroso, da família burguesa, era fundamental que o marido e a esposa seguissem todas as regras estabelecidas no acordo matrimonial. A responsabilidade por possíveis fracassos no novo “negócio” caíam implacavelmente sobre os indivíduos. O compromisso entre os cônjuges se fortalecia, e aquele que cometesse infrações sofreria a reprovação social.

O grande desafio para essa nova ordem, contudo, era o de equilibrar as diferenças sentimentais, biológicas e comportamentais entre homens e mulheres. Segundo os estudiosos, médicos e especialistas da época, a mulher, por ser mais frágil fisicamente que o homem, estava fadada a uma constituição moral débil, e enquanto a força e o vigor marcavam os traços sócio-sentimentais do homem. Assim, em função das “faculdades afetivas” da mulher, sua natureza era inferior à do homem. A mulher era mais “sentimental” que “filósofa”. Sua inteligência, aliada a uma imaginação viva, fértil, mas fugaz, não a tornava apta para os trabalhos do espírito e para toda a atividade intelectual. Transformada em um “vulcão sentimental” estava, definitivamente,

destinada ao amor, a amar e ser amada. Fora “criada para sentir como o homem fora criado para pensar”. Já o homem era dominado por qualidades másculas e viris e, portanto, menos propenso ao amor que as mulheres. O homem deveria ser, pela imposição de sua espécie, mais seco, racional, autoritário, altivo, menos amoroso, mais duro e implacável no trato.

A problemática estabelecida entre homens e mulheres, a partir dessas diferenças, era, fundamentalmente, como equilibrar os caprichos femininos, e toda a sua fragilidade natural, exigências amorosas e sentimentais, com a prepotência, o autoritarismo e a frieza sentimental do homem. A solução, segundo a “higiene familiar”, era aparar as arestas dessas diferenças através da criação dos filhos. Assim, a educação dos filhos surgia como uma nova maneira de amar.

Para conciliar as diferenças e equilibrar a relação entre homens e mulheres, era preciso que ambos se dedicassem incondicionalmente às funções de pai e mãe. Levando em consideração os dotes masculinos, a força física e o uso do pensamento, sua missão era sustentar, como chefe supremo, sua família. Torna-se, assim, símbolo de virtude e respeito. Já a mulher, por sua natureza frágil e sentimental, nascera para a família e para a maternidade.

A “reforma higiênica dos costumes” pressupõe incorporar ao universo do homem cidadão, mesmo quando era grande proprietário, valores urbano-burgueses como a valorização do trabalho, a competência e competitividade profissional, o gosto pela cultura artística e pelo conhecimento científico, o culto ao corpo e a busca do equilíbrio e da contenção moral, entre outras aquisições e ambições. Quanto à mulher, restava-lhe ver a sua vida reduzida ao papel de mãe e esposa devota.

Cria-se, assim, um universo machista que servia aos interesses do aparato estatal e social brasileiro. Para o homem ver assegurado o seu “título de cidadão de primeira classe”, era necessário cuidar do corpo, do sexo, através de um comportamento regrado e eficiente como reprodutor e chefe de uma prole familiar. Como prêmio, a mulher, conduzida de acordo com a higiene médica familiar, continuaria sendo sua propriedade. Ou seja, no poder patriarcal colonial o homem tinha sua honra assegurada no nome da família e na posse de terras, escravos e de suas mulheres. Para o “pai higiênico”, a sua honra e poder será assegurada, fundamentalmente, pela posse da mulher e pela respeitabilidade sexual.

Reduzidas as condutas sexuais masculina e feminina a funções sócio-sentimentais rígidas, criou-se uma epidemia de repressão sexual intrafamiliar que transformou o lar burguês numa filial da “polícia médica”. Estimulados pela higiene, homens passaram a oprimir mulheres com o machismo; mulheres, a tiranizar homens com o nervosismo; casados, a humilhar solteiros que não casavam; heterossexuais, a reprimir homossexuais, etc. Ou seja, o sexo ganhou status

e se tornou símbolo de respeito e poder social. Os indivíduos passaram a usá-lo como arma de prestígio, vingança e punição.

Nesse contexto que promove o rito de passagem do patriarca ao novo “pai higiênico”, a mulher continuou condenada à categoria de propriedade, mas reduzida à figura de “mãe-higiênica”. A mulher oitocentista assumia a obrigação materna de amamentar seus filhos e zelar pela saúde de seus rebentos, mantendo-se, naturalmente, fiel e submissa ao seu marido, mas, ao mesmo tempo, podia usufruir de algumas transformações advindas da urbanização das cidades. Liberada do confinamento doméstico – herança da ordem colonial - , a mulher integrava-se ao convívio social e ao consumo comercial. Paradoxalmente, liberta-se do poder patriarcal, que a confinava aos afazeres da casa, a manutenção das provisões de alimentos, roupas e outros utensílios domésticos, mas acaba por sofrer uma espécie de “colonização médica”, em prol de suas obrigações maternas, para que não sucumbisse aos perigos do ócio e dos passatempos nefastos à moral e aos bons costumes familiares.

Assim, na nova família pertencente à elite burguesa do Brasil do século XIX, subjugada a uma nova “ordem higiênica”, há a exaltação de um modelo familiar nuclear: pai, mãe e filhos saudáveis. O amor, que antes não era sequer um pressuposto necessário à ligação conjugal, passa agora a ser valorizado como traço de união do casal. “Enaltecendo o amor, a higiene visava justamente a estimular a responsabilidade do casal na manutenção do casamento. Gozar com amor significava tirar o máximo prazer da vida familiar” (Costa, 2004, p. 234). O sexo precisava do amor para continuar circunscrito nos limites da casa. Naturalmente, para que o Estado “higiênico” não tivesse que arcar com a carga financeira de possíveis crianças abandonadas, ou mortificadas por doenças venéreas, o que era comum no panorama colonial, tornava-se importante a manutenção de uma família fecunda e responsável.

O homem que fosse levado, pelo espírito libertino, à voluptuosidade do sexo com as prostitutas, seria imediatamente condenado, pelo ato de traição, ao assassinato do próprio corpo e do bem-estar biológico-social. O relacionamento com prostitutas era uma ameaça à saúde e à higienização familiar, pois o homem estaria exposto, de modo temerário, ao contágio das doenças venéreas. A sífilis era a vilã das doenças, pois, contaminando as mulheres, degradava a descendência, gerando uma infinidade de má-formações congênitas nos filhos e, conseqüentemente, a dissipação familiar. Dessa forma, as “mulheres perdidas” representavam uma ameaça, pois eram responsáveis pela degradação física e moral do homem e, por extensão, pela destruição das crianças e da família. Também, tais mulheres podiam, com seu comportamento devasso e libertino, corromper a moral feminina com a exposição pública de suas “atitudes criminosas”, que serviam de exemplo nefasto.

Enfim, o novo paradigma da família oitocentista impunha regras severas de “higienização familiar” e a hipocrisia social acabava por beneficiar mais aos homens do que as mulheres. Mesmo que a autoridade masculina estivesse fundada em novos pressupostos, o conservadorismo machista ainda continuava a imperar. Entretanto, apesar da mulher ser obrigada a submeter-se a essa “detenção doméstica”, através da amamentação e outras obrigações com a sua prole, tendo que abdicar do prazer, e da sua sexualidade, pelo bem-estar de sua família, a emancipação do patriarcado colonial provinciano gerou uma entusiástica onda de independência feminina. A urbanização, acompanhada de certa modernização, possibilitou à mulher consumir produtos industrializados, levou-a adquirir um gosto mais refinado do comércio e da moda europeia. Passou a apreciar os requintes do corpo e do espírito, instruiu-se e passou a ler mais. Lia, principalmente, novelas e romances, deleitando-se com opiniões favoráveis a emancipação feminina. Uma nova mulher começava a querer povoar o horizonte de um país que tentava acompanhar o passo europeu. A mulher procurava buscar sua autonomia, mas ainda teria uma árdua trajetória.

Os contos de Machado de Assis, assim como os romances, são pontuados por uma galeria de diferentes personagens femininas, a partir das quais a ação se desenvolve e por meio das quais o autor expõe a sociedade carioca do século XIX. Inconstantes, misteriosas, caprichosas, frágeis, submissas. São diversos os adjetivos que se podem aplicar às várias mulheres a quem Machado deu vida. São muitas categorias de mulheres: as decididas, que sabem o que querem e agem com afinco para conquistar seu intento, como a independente D. Paula, do conto homônimo; as marcadas pela veleidade dos desejos e caprichos como D. Benedita, do conto *“Dona Benedita – Um retrato”*; as que são presas ao ambiente doméstico e submissas ao marido, como Mariana, ou a namoradeira e senhora de si como Sofia, do conto *“Capítulo dos chapéus”*; misteriosa e tomada por uma estranha repulsa ao casamento como a divina Quintília de *“A desejada das gentes”*; a vaidosa que não quer envelhecer como D. Camila do conto *“Uma senhora”*; a adúltera Mariana, do conto homônimo, e a sua paixão por Evaristo corroída pelo tempo; a oscilante e indecisa Maria Regina do conto *“Trio em lá menor”*; a insinuante D. Conceição de *“Missa do Galo”*, Eugênia, de *“Confissões de uma viúva moça”*, e sua narrativa missivista sobre seu casamento infeliz e seu envolvimento amoroso com um sedutor à moda de folhetins, até chegarmos ao perfil feminino mais intrigante da narrativa machadiana: Capitu, dona de um implacável e avassalador olhar como se fosse um mar em dia de ressaca pronto para tragar suas vítimas, de acordo com a singular visão de seu marido.

Machado de Assis possuía uma visão aguda da condição feminina. Sobre tal aspecto é John Gledson¹¹ quem nos chama atenção, ao esclarecer que o autor não só escreveu muito para as mulheres, mas também foi seu espírito orientador, ao menos no aspecto literário. Curiosamente, diz o crítico, o esforço de Machado em produzir uma literatura que estimulasse as mulheres brasileiras é um dos traços menos conhecidos da carreira desse suposto retraído. O mestre das sutilezas e ambiguidades argumentava que as mulheres deviam ser instruídas e não se limitar tão completamente à vida do lar. Esse ponto de vista feminista do autor é um dos aspectos que muitos de seus contos nos revelam. As mulheres, suas vidas, seus amores e frustrações constituem temas que virão à tona por toda a produção do autor.

Todo esse universo feminino, criado pela pena corrosivamente irônica e cética de Machado de Assis, pressupõe uma dialética intrigante, pois nos conduz à questão relacional entre homens e mulheres. Parece que casamento e amor que não precisavam viver em equilíbrio na velha ordem colonial patriarcal dentro da nova ordem burguesa do século XIX, também promoviam lacunas, principalmente no que tange ao aspecto sentimental. Ou seja, a família burguesa ainda estava muito marcada pela família patriarcal. A passagem de uma à outra ordem parece não ocorrer de forma tão satisfatória e o que ficava, muitas vezes, era o pior dos dois mundos: o desrespeito ao outro.

Além disso, o papel da mulher era secundário e sujeito às injunções masculinas. Logo, qualquer mulher que rompa com tal norma, que escape do controle masculino, percorrerá o caminho da singularidade ou do esquisito. E muitas vezes, para alcançar a realização de seus desejos e vontades, tem que se servir mais da guerrilha do que da guerra, ou seja, conquistar seus objetivos com estratégia e tática, com “ideias atrevidas, hábeis, sinuosas que visem a alcançar o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos”.

Eis a perspectiva que pretendemos percorrer neste estudo: as cenas que desenham as singulares criaturas machadianas envolvidas em circunstâncias que, em muitos casos, transgridem a ordem estabelecida.

¹¹ GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. In. *O manchete e o violoncelo – Introdução a uma antologia dos contos de Machado de Assis*. (pág. 37-38). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

2.1. Casamento por interesse ou amor sincero

Narrativa anterior à chamada “viravolta machadiana”, publicada em *Contos Fluminenses*, em 1870, “*Miss Dollar*”¹², um dos contos mais conhecidos da chamada primeira fase do autor, inicia com o narrador, onisciente, dizendo que seria conveniente que o leitor ficasse algum tempo sem saber quem era *Miss Dollar*, mas que, sem sua apresentação, o autor seria obrigado a longas digressões e a escrever muito, por isso vai ao ponto.

Diz que se poderia imaginar que ela fosse como uma criação shakespeariana, vaporosa, poderia ser uma leitora de Lamartine, ou dos sonetos de Camões. O chá, o leite e alguns biscoitos poderiam ser sua alimentação. Sua fala poderia ser como um murmúrio de harpa; “o seu amor um desmaio, a sua vida uma contemplação, a sua morte um suspiro. A figura é poética, mas não é a heroína do romance” (ASSIS, 1997, p. 3).

Ironicamente, supondo que o leitor não tenha propensão a devaneios melancólicos, o narrador diz, que imaginando uma *Miss Dollar* diferente, talvez ela pudesse ser uma americana robusta, amiga da boa mesa e do bom copo e que jamais compreenderia a poesia do pôr-do-sol. Poderia ser uma boa mãe de família, fecunda e ignorante. Talvez fosse uma inglesa aposentada que viesse ao Brasil procurando matéria para escrever um romance; ou ainda que fosse uma brasileira cujo nome quereria dizer simplesmente que se tratava de uma moça rica. Mas “a *Miss Dollar* do romance não é a menina romântica, nem a mulher robusta, nem a velha literata, nem a brasileira rica. Falha desta vez a proverbial perspicácia dos leitores; *Miss Dollar* é uma cadelinha galga”. (ASSIS, 1997, p.4)

A questão é que o narrador, já trazendo a marca da ironia machadiana, conclui esta parte do relato considerando que a revelação de que *Miss Dollar* era uma cachorrinha poderia gerar a perda do interesse pela leitura para algumas pessoas. Isso seria um erro em sua visão, pois apesar de se tratar apenas de uma cadelinha galga, “*teve as honras de ver o seu nome nos papéis públicos, antes de entrar para este livro*”. (p. 4)

Ou seja, o narrador encerra o primeiro capítulo do conto explicando que a cadelinha estava perdida e que, através de anúncios no *Jornal do Comércio* e no *Correio Mercantil*, os donos de *Miss Dollar* ofereciam duzentos mil réis para quem a encontrasse. Mas salienta que toda a caçada que passou a ocorrer, pelas ruas do Rio de Janeiro, em busca da cadelinha, e dos

¹² ASSIS, Machado de. *Contos fluminenses*. São Paulo: Globo, 1997.

duzentos mil-réis oferecidos, era inútil, pois esta já estava em posse de um sujeito que morava em Cajueiros e que fazia coleção de cães.

Assim, o narrador inicia o segundo capítulo do conto, introduzindo na narrativa a figura do Dr. Mendonça, distinto médico que vive com uma coleção de cães que considera e cuida como se fossem filhos - "gostava de cães como outros gostam de flores. Os cães eram as suas rosas e violetas" (ASSIS, 1997, p. 6). Depois de ler o anúncio no jornal, Mendonça, por compaixão aos donos da cadelinha, resolve restituí-la, sem querer receber recompensa alguma. É recebido em uma casa elegante e rica, em Mata-cavalos, por D. Antônia, tia da dona de *Miss Dollar*, Margarida. Quando a moça se aproxima dele, impressiona-se muito com a sua beleza, cuja descrição evidencia os primeiros tempos machadianos: "O vestido de seda escura dava singular realce à cor imensamente branca de sua pele, [...] adivinhava-se por baixo do tronco de mármore modelado por escultor divino" (ASSIS, 1997, p. 8). E na seqüência ainda os olhos que vão ser fonte de desconfiança para Mendonça, em estilo rebuscado: "Mas a grande distinção daquele rosto, aquilo que mais prendia os olhos, eram os olhos; imaginem duas esmeraldas nadando em leite" (p. 8). Segundo o narrador, que deixa para o leitor tentar compreender a singularidade de Mendonça, os olhos verdes da cor do mar não faziam uma boa impressão no distinto cavalheiro, pois diz ele: "evito as tempestades de um; evitarei as tempestades dos outros" (ASSIS, 1997, p. 9).

Inevitavelmente, Mendonça se apaixona, frequenta a casa de Margarida, que o recebe muito bem, desde que não avance a intimidade: ela não aceita que o rapaz lhe faça a corte. Andrade, amigo de Mendonça, é quem informa das circunstâncias de Margarida: viúva, teve vários pretendentes (ele, inclusive), mas ela não permitiu que nenhuma dessas relações fosse adiante. Esse é o enigma que anima o conto: o que acontece que a faz rejeitar a aproximação amorosa? As conjeturas são muitas e Mendonça se perturba, chega ao ponto de chutar um ou outro de seus cães.

Além da moça se mostrar esquivada em relação a um possível envolvimento amoroso entre os dois, havia mais um obstáculo para Mendonça: ele não estava tranquilo em gostar de uma mulher de olhos verdes, pois havia se impressionado com frases poéticas que associavam o verde dos olhos à cor do mar, e este às tempestades. O narrador esclarece que Mendonça tinha lá seu calcanhar de Aquiles: apreciava de maneira especial uma frase bem-dita, os dizeres românticos. "Era homem como os outros, outros Aquiles andam por aí que são da cabeça aos pés um imenso calcanhar" (ASSIS, 1997, p. 10). O ponto fraco de Mendonça era o amor de uma frase - "sacrificava uma situação a um período arredondado" (ASSIS, 1997, p. 10)

Chega um momento, depois de ter passado alguns meses sem que a corte de Mendonça avançasse um passo em direção à Margarida, apesar da moça ser sempre amável, ele resolve perguntar a ela se fora feliz no casamento. A jovem viúva franziu a testa, lançou um olhar agudo sobre o médico e respondeu afirmativamente. Mas Mendonça ficou intrigado, pois queria descobrir de alguma maneira a causa da resistência da moça. Escreveu, então, a ela uma carta, perguntando das razões dessa esquiva; ela responde, também por escrito, e de forma bem limitada, que perdoa a iniciativa da carta uma vez, mas que não perdoaria a segunda. Afinal, alegava, simplesmente, que a causa da sua esquiva era apenas uma questão de temperamento. Mendonça, por sua vez, leu muitas vezes a carta e concluiu que havia alguma coisa oculta que levava Margarida a repelir o casamento. Dias depois, Mendonça escreveu a segunda carta que lhe foi devolvida sem resposta. Ele arrependeu-se de sua ousadia e resolveu não voltar mais à casa de Mata-cavalos. Começava a perder as esperanças de ter para si a mulher que amava.

No final de um mês, ele a amava com o mesmo ardor e buscava distrair-se na badalação da capital fluminense, ou recolhido aos estudos. Margarida não fazia outra coisa além de fechar-se em seu quarto e entregar-se à leitura. Enfim, depois de quinze dias, Mendonça voltou à casa da moça. É bem recebido por D. Antônia, mas Margarida não apareceu, pois estava doente. Tratava-se de uma dor de cabeça, talvez em função do exagero da leitura.

Passados alguns dias, a jovem viúva surpreendeu sua tia comunicando-lhe que queria passar algum tempo na roça. Ao saber das intenções da moça, através de um bilhete de sua tia que além de comunicar-lhe a partida, pedia que ele fosse despedir-se delas. Mendonça resolveu ir à Mata-cavalos, mas era noite e a casa já estava fechada e silenciosa. Parou no jardim adjacente à casa e pode ver luz no quarto de Margarida. Movido por um turbilhão de emoções, num ato de desespero, o médico apareceu à porta do quarto da moça. Um imenso mal estar ocorreu entre ambos, ele ficou envergonhado e arrependido de sua atitude; ela ficou trêmula, pálida, sofreu um abalo nervoso. Mendonça assumiu a infâmia de seu ato, disse-lhe merecer o desprezo. Margarida julgou que ele queria obter pela força o que não podia obrigar pelo coração. Ele tentou defender-se da acusação de falta de cavalherismo. Ela pediu que ele se retirasse. “Ambos curvavam-se ao peso da vergonha: mas, por honra de Mendonça, a dele era maior que a dela; e a dor de uma não ombreava com o remorso de outro.” (ASSIS, 1997, p. 26).

No dia seguinte, a tia foi à casa de Mendonça, para fazer uma revelação: a sobrinha era apaixonada por ele. Mendonça não acreditou, recebeu tantas recusas, devia ser engano da tia. Mas D. Antônia lhe revelou-lhe que, curiosa por saber o motivo da insônia da sobrinha, descobrira

em seu quarto um “diário de impressões”, escrito pela jovem viúva, à moda das muitas heroínas românticas, explicando, em caráter confessional e memorialístico, que Margarida tinha sido infeliz em seu casamento, pois o marido havia se casado com ela apenas para usufruir de sua riqueza. Assim, a jovem passou a acreditar que jamais seria amada por si e sim apenas por sua fortuna.

Apesar dos protestos de Mendonça, a tia sentenciou: “É inútil, disse D. Antônia, eu creio na sinceridade do seu afeto; já que de há muito percebi isso mesmo; mas como convencer um coração desconfiado?” (ASSIS, 1997, p. 27). Naturalmente, parece que a tia ignorava o que havia se passado entre os dois e pediu ao rapaz que buscasse fazer sua sobrinha feliz, se realmente a amava. Margarida que estava reclusa, alegando indisposição, depois de alguns dias escreveu a Mendonça pedindo que fosse vê-la. O médico prontamente foi ter com a moça. A jovem viúva recebe o rapaz e imediatamente lhe comunica: “Depois do que se deu há três dias, disse-lhe Margarida, compreende o senhor que eu não posso ficar debaixo da ação da maledicência... Diz que me ama; pois bem, o nosso casamento é inevitável.” (ASSIS, 1997, p. 28).

Diante da sentença da moça, Mendonça ficou perplexo com o termo: inevitável? Casaram-se rapidamente, para espanto da tia, em cerimônia reservada e modesta; depois do que Mendonça anunciava a Margarida que casou para salvar-lhe a reputação, e que não ia impor-se como marido a um coração que não o pertencia: seriam amigos e “a formalidade do casamento foi simplesmente o prelúdio do mais completo divórcio”. (ASSIS, 1997, p. 28).

Enfim, o conto termina com Margarida convencendo-se do amor de Mendonça e finalmente o casamento é consumado, pois “aquilo que o espírito do homem não vence, há de vencê-lo o tempo, a quem cabe final razão. O tempo convenceu Margarida de que a sua suspeita era gratuita; e, coincidindo com ele o coração, veio a tornar-se efetivo o casamento apenas celebrado.” (ASSIS, 1997, p. 29).

O narrador informa, na sequência, que o casal passou a viver em harmonia e que a cadelinha morrera depois de ter sido atropelada por um carro. Margarida derrama algumas lágrimas e a enterram na chácara, uma simples inscrição na lápide “A MISS DOLLAR”.

O interessante no conto é que ele já revela elementos que mais tarde iriam fundamentar a singularidade da narrativa machadiana, como as referências ao leitor, a elegância psicológica, a ironia e o sarcasmo. Por outro lado, por tratar-se de uma narrativa anterior a sua “viravolta”, a psicologia do conto ainda é simples. Todo o jogo que pode relacionar o nome da cadelinha com a hesitação de Margarida - ao receio de que cada homem se aproxime dela pelos “dólares”, ou por sua fortuna, é apresentada de forma linear, onde a tia lê, literalmente, o mistério da questão para Mendonça. Ou seja, ainda não se constitui a narrativa

lacunar, pois os desníveis e obscuridades são resolvidos pelo preenchimento das lacunas que o narrador encarrega Andrade (amigo e conselheiro de Mendonça) e D. Antônia de fornecerem a Mendonça.

Assim, a *Miss Dollar* que morre não teria a ver¹³, afinal, com a morte da posição que mantinha a moça em renúncia amorosa? O temor de que entre ela e um homem se interpusse sempre o dinheiro a situava ela mesma capturada, fixada, uma espécie de "Miss Dollar" (a metonímia do cão pelo dono), cadelinha galga, raça que sempre evoca certa elegância e altivez (cadelinha que tinha se perdido uma vez). Trata-se de uma ambigüidade hilária entre animal e mulher, muito própria da "pena galhofeira" do autor. Ou seja, o argumento do conto já fornece a matéria prima da torsão; a estrutura do conto do "grande Machado" já está esboçada, mas a operação ainda não está posta de todo; é como se Machado, em boa medida, amparasse a narrativa em elementos da trama em vez de fazer a virada.

¹³ PEREIRA, Lucia Serrano. *O conto machadiano: uma experiência de vertigem*. (p.164). UFRGS. 2008

2.2. O narrador feminino e as confissões do desejo

*Confissões de uma viúva moça*¹⁴, narrativa de *Contos Fluminenses*, publicada em 1870, mas que teve sua publicação em capítulos, à moda de folhetim, em 1865, no *Jornal das Famílias*, revelou um conteúdo tão ousado para a sua época que provocou uma reação agressiva contra o texto, e seu autor, no *Correio Mercantil*, logo após a publicação do primeiro episódio. Tal ataque gerou muita polêmica, e Machado, que havia se utilizado de um pseudônimo para publicar, em primeira mão, o seu texto, acabou revelando ser o verdadeiro autor do conto. A controvérsia, esclarece Gledson (2006, pág. 41-42), foi encerrada com uma defesa do conto, na qual alguém, que se assinava “Sigma”, considerava educativo o realismo do enredo. Tratava-se de uma defesa espirituosa dos direitos da mulher, sob as restrições da época.

O conto em questão traz a marca da singularidade na obra machadiana, pois revela um dos raros momentos em que Machado de Assis utilizou-se de um narrador feminino. Trata-se de uma mulher que não é silenciada – diferente do que ocorre na maioria das narrativas machadianas -, que expõe o seu ponto de vista sobre a experiência vivenciada, ainda que essa voz fique no âmbito privado: o da correspondência íntima. A narradora-protagonista do conto é Eugênia, uma jovem viúva que escreve a uma amiga, Carlota, em tom de confissão, seus deslizes amorosos quando casada. À moda do romance epistolar, a viúva, redatora das cartas, exprime a outro, que fica ausente no diálogo, pois não temos suas respostas. Há, portanto, uma espécie de desnudamento da subjetividade da autora das cartas que atinge um grau de confessionalismo, de diário íntimo. Por outro lado, tais cartas também podem ajustar-se a uma perspectiva de memória, atribuindo outro formato ao texto, afastando-o da simultaneidade que se estabelece entre fato e escrita.

Assim, apesar do caráter epistolar do conto proporcionar uma maior aprofundamento na intimidade da jovem viúva, acaba sugerindo uma certa racionalização que promove a depuração das emoções femininas.

Levando em consideração a distância temporal entre o relato da viúva e os fatos vividos por ela, cerca de dois anos, constatamos que a base dos episódios está no espírito da narradora. Trata-se de uma escrita pensada e, talvez, ela enfrente algumas dificuldades em lidar

¹⁴ ASSIS, Machado de. *Contos fluminenses*. São Paulo: Globo, 1997.

com as repercussões emocionais do ocorrido. Entretanto, apesar do discurso da narradora emergir de suas insatisfações e rancores, ele vem acompanhado de um rigor de composição, num formato que sugere o uso da racionalidade e que o assemelha, em muitos momentos, à feitura de um romance. Ou, por outro viés, poderíamos dizer que um conto bem articulado pode ter mais rigor de composição que em muitos grandes romances.

Por tratar-se de um “relato confessional”, esclarece Cilene Pereira¹⁵, em seu artigo, que resulta da memória afetiva de Eugênia. Por mais que a narradora queira dar a dimensão total do acontecido, talvez sua memória não capture tudo com precisão, pois pode selecionar elementos e aspectos que, mesmo domados pela força da razão e da análise, não podem descrever com plena veracidade toda a psicologia do passado.

Mas o que marca fundamentalmente o relato de Eugênia é o clima passional que se torna mais visível à medida que a jovem viúva rememora todo o processo de sedução que marcou seu recente passado. As interrupções de seu relato são, assim, resultantes da combinação entre emoção e cálculo, e podem ser encaradas como estratégias de persuasão sobre a leitora, visadas, desde o início, pela técnica folhetinesca do corte narrativo e da propagação do suspense, através de um discurso romanceado que vai transformando um caso amoroso num episódio livresco. É interessante notar que a própria forma escolhida - o estilo epistolar - para a representação da história indica esta intenção de Eugênia: “As minhas cartas irão de oito em oito dias, de maneira que a narrativa pode fazer-te o efeito de um folhetim de periódico semanal.” (ASSIS, 1997, p. 126).

Ao dar voz narrativa a uma mulher, Machado de Assis alicerça, em *Confissões de uma viúva moça*, o fluir dos sentimentos femininos em uma espécie de “diário íntimo”, recurso que na narrativa de abertura de *Contos Fluminenses*, *Miss Dollar*, garantia a acomodação emocional da personagem Margarida (visto que os sentimentos desta outra jovem viúva só são revelados através do “diário de impressões”, à imitação de uma infinidade de heroínas de romances, revelado pela curiosidade de sua tia, D. Antônia, que se atreveu a lê-lo).

No entanto, diferente do que ocorre em *Miss Dollar*, na narrativa de Eugênia temos um relato visível de uma mulher que, através de suas cartas e revelações explícitas, vivencia o processo amoroso, seja através do papel de vítima, seja por meio da confortável tarefa de sedutora. Eugênia desdobra-se também na função de personagem e pode, por meio da escrita e leitura de suas próprias cartas, reviver sua história.

¹⁵ PEREIRA, Cilene Margarete. *Confissões de uma viúva moça e a educação sentimental da mulher machadiana*. São Paulo: Travessias, 2008.

O processo se assemelha ao de Margarida, à medida que a narradora de *“Confissões de uma viúva moça”* é produtora e leitora de seu próprio discurso, o que confere às suas cartas valor similar ao diário da viúva em *“Miss Dollar”*. Conquanto o procedimento das moças seja o mesmo – escrever seus sentimentos em uma espécie de diário íntimo - , seus objetivos finais são diversos, já que Eugênia tenciona, com a escrita e leitura do relato, uma rememoração que possa gerar algo de positivo. Esse desdobramento feminino, em *“Confissões de uma viúva moça”*, sugere o valor da experiência, como personagem, na composição da narradora machadiana, e ressalta a construção da aprendizagem feminina que nasce do próprio processo de sedução, via frustração amorosa. O valor da experiência aqui é inteiramente diverso do de Margarida, já que Eugênia amadurece sua concepção de amor e sua visão sobre o mundo masculino, decepcionando-se com a natureza frívola de seu amante. Enquanto a viúva Margarida, depois de relutar em aceitar o assédio do médico Mendonça, por conta de sua experiência amorosa frustrada e decepcionante com o primeiro marido, acaba casando-se com ele impulsionada por um incidente constrangedor que faz com que a jovem viúva demore a acreditar nos sentimentos verdadeiros do novo marido, até, enfim, com o passar do tempo, efetivar o matrimônio, encontrando a harmonia conjugal.

Uma leitura superficial do conto *“Confissões de uma viúva moça”*, pode sugerir a expurgação de um erro moral da mulher, caracterizado pelo aspecto confessional da narrativa. Há, entretanto, um processo de sedução da mulher, em que Carlota, destinatária das cartas, pode também assumir, ao lado da narradora, o papel de vítima, à medida que Eugênia constrói o seu relato, como se fosse um espelho de Emílio, o sedutor. Esse aspecto fundamental do relato da viúva reforça a estrutura vicária do texto, alertando para sua função de mediadora dos desejos da mulher e de sua realização. As cartas, nesse sentido, não servem para “confessar” o deslize e a frustração amorosa apenas, mas principalmente para compor todo o processo de sedução e seu entendimento, revelando-lhe sua própria capacidade de seduzir o outro. Isto é, o processo da escrita é a etapa final do entendimento dos artifícios da sedução e, logo, do amadurecimento feminino. Cria-se, assim, uma espécie de cumplicidade – um discurso de intimidade - entre escritora e leitora. Trata-se da correspondência entre amigas, em que a voz da mulher fica no âmbito privado.

Em cada carta que escreve, Eugênia vai revelando a sua história de sedução e seus desejos íntimos. Tal artifício narrativo, apesar de convencional, serve bem a propósitos da narradora, já que insere a leitora, pouco a pouco, na situação a que fora submetida pela aparição de Emílio. Por alguns momentos, Eugênia coloca sua amiga Carlota, a quem destina suas cartas, também em posição de vítima do moço, alertando-a, porém, para os seus perigos: *as maneiras enganam muitas vezes.*

Em muitas ocasiões Eugênia interrompe suas cartas de maneira brusca, pois as recordações de todos os acontecimentos que rememora lhe causam aflições. Como a precoce morte do marido, momento de tensão entre a viúva e seu amante. Entretanto, embora haja nessa atitude da moça parcela considerável de emoção, isso não quer dizer que ela não calcule bem as interrupções de seu relato. Afinal, está escrevendo à moda de um folhetim. Num movimento bem diferente, daquele vivido por Eugênia, D. Paula, do conto homônimo, não sente qualquer aflição ou remorso ao recordar seu caso adúltero, pois apreciou o que viveu, não lamentou o ocorrido e ainda sente saudades do adultério realmente realizado.

As cartas de Eugênia, que adquirem a constituição de “capítulos” de um romance, não obedecem a um critério único de tamanho e são cortadas no momento de maior tensão, sendo interrompidas muitas vezes sem que se acabasse de se referir à ideia principal da carta, como espécie de prolongamento da narrativa. O segundo “capítulo” de seu “folhetim”, por exemplo, termina no exato momento em que Eugênia acabara de queimar o bilhete do admirador e da chegada do marido que, apesar da vela acesa e dos restos de papéis queimados, não questiona a mulher sobre nada: “Nem por curiosidade o fez!” (ASSIS, 1997, p. 133). Ainda nesse segundo “capítulo”, a narradora termina seu relato com a sugestiva indagação: “Senti uma lágrima rolar-me pela face. Não era a primeira lágrima de amargura. Seria a primeira advertência do pecado?” (ASSIS, 1997, p. 133). Dois aspectos são já trazidos à reflexão do (a) leitor (a): quais as razões da indiferença do marido de Eugênia e por que a amargura da mulher? Índices de que algo não está bem no casamento da moça e que o marido é em parte responsável por isso.

Enfim, considerando a temática do conto, chegamos a um aspecto importante a ser observado: a opção narrativa de Machado de Assis. Trata-se de uma postura audaciosa do autor de, em uma época de absoluta restrição à mulher, limitada a papéis secundários, dar-lhe voz. A configuração dessa narradora adquire uma força excepcional na obra machadiana, pois a mulher, ao invés de silenciada, como serão outras versões da adúltera e de certas mulheres em sua ficção - basta lembrar da maior suposta adúltera silenciada, sumariamente, na obra machadiana, que é *Capitu*, cuja voz silenciada pressupõe um dos principais elementos constitutivos da ambiguidade que cerca o romance *Dom Casmurro* -, se torna porta-voz das expectativas e frustrações femininas.

Não se trata, aqui, apenas de experimentar o uso do narrador feminino, já que a história de adultério acaba por revelar outras disposições do mundo íntimo da mulher. Ou seja, parece que Machado de Assis queria, com essa opção narrativa e com esse tema provocativo, algo mais do que servir apenas de simples receituário básico para o comportamento “decente” de suas leitoras. Ainda que o conto seja narrado por Eugênia como espécie de aconselhamento a outras mulheres (“... a lição há de servir-me, como a ti, como às nossas amigas inexperientes”),

é interessante a forma como ela revela, a partir da história de sedução, suas insatisfações conjugais. Por outro lado, seus conselhos podem também se destinar aos homens, precavendo-os de outros deveres maiores no casamento. Se o conto machadiano tem valor de instrução, é certo que vale tanto às mulheres quanto aos homens, sobretudo no que diz respeito às expectativas de cada uma das partes relativas ao casamento. Nessa perspectiva, o conto assume um outro formato: o de questionador dos papéis e das expectativas conjugais de homens e mulheres e, mais ainda, dos próprios modos de concepção do matrimônio.

É possível perceber que Eugênia quer informar mais sobre os modos de sedução de certos rapazes do que ensinar suas leitoras a se acomodarem aos princípios morais e sagrados de um casamento fracassado. Seu discurso possui caráter provisório e não doutrinário, inscrevendo-o em um outro campo de leitura, bem mais subjetivo, em que a mulher se deixa apreender intimamente, revelando seus desejos e sua não integração ao casamento de conveniência. Ou talvez, seja melhor dizer que Eugênia mistura um discurso doutrinário – como se percebe ao final de sua narrativa – a um discurso folhetinesco, sedutor, que prazerosamente relembra o que viveu, a descoberta do amor. Assim, há o conselho de prestar atenção aos sedutores vulgares, mas se mantém a força de quem amou outro homem que não o marido.

Cientes de que era muito ínfimo o acesso da mulher à educação formal, à época de Machado, é possível afirmarmos que os romances, folhetins ou periódicos, acabavam preenchendo lacunas e assumindo um importante papel na formação educacional da maioria das mulheres. O romance acaba funcionando como um instrumento pedagógico que atingia significativamente seu principal público leitor: as mulheres. Daí se pode compreender o zelo didático dos romancistas e o cuidado que a maioria tinha ao escrever suas narrativas sem deixar de trabalhar e de estar a serviço de padrões morais que visavam, de certa maneira, à reforma dos costumes.

Concordando que o “romance” de Eugênia possa servir aos propósitos de educação moral/social das mulheres que o lerem, e sendo o texto, em última instância, pertencente à pena de Machado, há sem dúvida um valor educacional mais profundo – sobretudo porque não disciplinador –, que não pode ser efetivamente assumido como tal. Ou seja, aparentemente, o conto pode sugerir uma função moralizante. Entretanto, há uma substituição do tom didático moral, muito próprio dos folhetins da época, em prol da afirmação do desejo feminino, à medida que Eugênia revela-se, em seu discurso íntimo, uma imagem de uma mulher sexualmente ativa, casada com um homem que não satisfaz seus desejos, e que, portanto, se opõe às normas estabelecidas pela moral social.

Ao optar por uma narrativa que revela com maior veracidade a intimidade da mulher, Machado de Assis, de maneira muito interessante, trata, em *Confissões de uma viúva moça*, da

temática do adultério na perspectiva da própria adúltera, evidenciando melhor o processo de sedução e o envolvimento da mulher, ancorada no papel de vítima, mas também de algoz. E o recurso das cartas é a solução técnica do autor para expor os conflitos internos de sua personagem, sem conceder-lhe diretamente a voz. Ou seja, se Eugênia só revela à amiga as páginas adúlteras de seu recente passado através das cartas, utiliza-se de um recurso que não a expõe diretamente.

É assim que o casamento arranjado, sem a consideração da vontade da mulher, leva à insatisfação feminina. Parece que Machado desenha a matéria a ser abordada em sua segunda fase. A diferença está posta na conciliação proposta por Eugênia entre casamento e amor contra a representação de várias mulheres e várias possibilidades de vivência amorosa na segunda fase. O ato de narrador acarreta ruptura patriarcal (uma vez que o narrador é o “pai narrativo”) e inverte papéis. Ao narrar, a mulher assume a condição ativa. Se narra as fraturas conjugais e as lacunas do homem, alcança o que nem Capitu alcançou: autonomia.

Em muitos momentos, a ficção machadiana mostrará a imagem feminina predestinada ao insucesso amoroso, já que a vivência do amor, socialmente aceita, está condicionada à relação matrimonial, à norma social. Uma das possíveis saídas femininas da frustração amorosa no casamento é a extrapolação dos limites do lar e do papel de esposa, estendendo-se para as aventuras extraconjugais na tentativa de realização de seus desejos. Saída vislumbrada, sem grande sucesso, pela maioria dessas mulheres. Ou seja, toda mulher que escapa ao controle da norma patriarcal está fadada à singularidade, à esquisitice, ou irá se transformar em uma figura ameaçadora. Além disso, em muitas narrativas de Machado de Assis o amor é circunstancial. Não existe só o amor simples, puro e verdadeiro. O amor, a subjetividade, os sentimentos se corroem com o tempo, se desgastam e só resta a pobreza interior dos indivíduos.

A insatisfação com a vida de casada aparece desde o início da narrativa missivista de Eugênia. Toda a agitação constante em sua casa, ponto de reunião de vários amigos, o teatro e outros divertimentos são meios encontrados pela moça para preencher com “certas alegrias exteriores” a “falta das íntimas, que são as únicas verdadeiras e fecundas.” Além dessas “alegrias exteriores”, ela desafia o marido e festeja “certa superioridade sobre seu espírito”. Por seu tom imperioso, pela sua insistência com o marido, ela sempre conseguia que este cedesse aos seus caprichos. É assim que vão ao Teatro Lírico na noite em que Eugênia vê pela primeira vez Emílio. A aparição do moço é narrada de maneira enigmática, impressa no texto da narradora por meio de quebras de parágrafos que agrupam, quase sempre, apenas uma oração.

Na noite em que Eugênia vai ao teatro com o marido, assistem, com ar de enfado, um “espetáculo deplorável”, em que os cantores líricos não apresentavam disposição adequada, estavam “endefluxados”. Os dois trocam algumas palavras a respeito, mas a moça, embora

também estivesse insatisfeita com o espetáculo, não queria dar-se por vencida e acaba por não concordar com o marido. Este, por não ousar retorqui-la, calou-se com ar de vencido. Toda a cena espelha o clima tedioso existente entre o casal.

É nesse clima entediante que Eugênia se permite atentar para o misterioso rapaz que a observa de longe no teatro, especialmente pelo modo provocador e persistente com que a olha. O fato é que a aparição do homem já começa a mostrar-se interessante para a mulher, que demora oito dias para esquecê-la. Mas por que um fato isolado desses, de um homem que sequer ousou se aproximar dela e de seu marido, passa a ser uma grande preocupação para Eugênia, fazendo-a reproduzir mentalmente a cena? É claro que a imaginação e, sobretudo, a vaidade da moça, presa a um casamento sem paixão, agem em favor de Emílio.

Apesar da narradora não se ater ao fato, sua narração revela a perspicácia do rapaz na apreensão dos desejos femininos e das lacunas impostas pelo casamento de conveniência: “Parece que aquele homem lia na minha alma e sabia apresentar-se no momento mais próprio a ocupar-me a imaginação como uma figura poética e imponente.” (ASSIS, 1997, p. 136).

Emílio entra na vida de Eugênia munido de uma verdadeira estratégia de sedução. Primeiro assume uma postura de homem misterioso no teatro. Depois entra “ao acaso” na casa da moça à convite do próprio marido. Considerando, assim, a encenação sedutora de Emílio, é fácil apreendê-lo como um homem dotado de grande poder de observação e análise no que diz respeito ao objeto feminino. Não parece ser em busca de Eugênia que Emílio está, mas de uma “aventura romanesca” qualquer, ou seja, ela é apenas uma vítima ocasional do rapaz.

O episódio da carta misteriosa que Eugênia encontra entre seus pertences de costura, cujo conteúdo é narrado na íntegra à amiga, mesmo tendo sido queimada pela narradora, avança de maneira tempestiva sobre a fantasia e os desejos da mulher, apesar de seus receios, pois é repleta de devaneios amorosos e de uma linguagem clichê fácil de ser confundida.

Eugênia reproduz a carta, pois sua “leitora” pode também absorver o clima que a contaminara. Aliada a isso está a exposição que o texto faz da falsidade e dos artifícios sedutores do homem, que em tudo imita o comportamento amoroso sincero e tempestivo dos apaixonados que figuram nos tradicionais folhetins da época.

Emílio emprega na carta todo o cálculo necessário para anunciar seu sentimento de forma convincente. De modo geral, o tom adotado é o do desespero, fruto do amor que, segundo o jovem, o leva à carta. Trata-se de um discurso bem articulado, que se estrutura a partir de um argumento básico: fazer com que Eugênia ceda à proposta amorosa. É um jogo de sedução formulado pelo rapaz que ao mesmo tempo em que expressa certa discrição - amor que não busca as “galas da publicidade” -, necessita tornar público o caso, desejando que a moça fuja

com ele. Estão aí as marcas do sedutor, que conquista com discrição a mulher casada, mas que precisa da expressão pública para tornar valiosa a empreitada.

A carta do jovem sedutor revela uma imagem amorosa idealizada e bastante romântica, seja na sugestão do amor à primeira vista, espécie de comunicação entre almas, seja decorrente da postura vassala do moço, em face da dama casada eleita para a inspiração amorosa. Estão aí já enunciados alguns atributos literários da composição do amor tratado no texto. Mas a carta não é o primeiro expediente amoroso do rapaz; sua aparição no teatro já deixara algumas marcas. Assim, percebemos que a declaração nasce justamente do desconforto que Emílio causa a Eugênia no teatro - percebido por ele -, servindo-lhe como um meio de adensar a curiosidade e o sentimento femininos. E se isso é mesmo verdade, a carta - mentirosa em sua essência - funciona apenas como uma estratégia para que a reflexão e as lacunas amorosas do casamento da moça a levem a experimentar uma torrente de sentimentos contraditórios: raiva, medo, curiosidade e desejo.

Eugênia omite o nome de seu admirador “apaixonado” à amiga Carlota, apesar desta conhecer Emílio, durante parte do relato, mantendo um suspense estratégico em torno da figura do sedutor. Dessa forma, se o rapaz estiver distante da perfeição que a narradora associa a ele, a amiga já estará imbuída pelo clima de paixão instaurado pelo amante, compreendendo melhor o processo de sedução:

Minhas circunstâncias eram especiais, se não o soubesse nunca, suspeite-o ao menos. Se meu marido tivesse em mim uma mulher, e se eu tivesse nele um marido, minha salvação era certa. Mas não era assim. Entramos no nosso lar nupcial como dois viajantes estranhos em uma hospedaria, e aos quais a calamidade do tempo e a hora avançada da noite obrigam a aceitar pousada sob o teto do mesmo aposento. Meu casamento foi resultado de um cálculo e de uma conveniência. (ASSIS, 1997, p. 136)

A insatisfação amorosa de Eugênia e o descaso do marido diante da ameaça inconsciente ao casal, aspectos destacados pela narradora, tornam mais fácil a identificação da “leitora” com sua conduta. A atitude da moça abre espaço para um melhor entendimento dos processos pelos quais se deixou enredar por Emílio. O relato de Eugênia faz, de maneira velada, um convite à amiga a refletir sobre sua vida conjugal e sobre os riscos - e também gozos - de buscar a satisfação de seus desejos fora da intimidade do lar. Nessa perspectiva, a narrativa da viúva serviria certamente como um “roteiro” que “talvez” ajudasse a amiga e tantas outras mulheres a fugir das armadilhas de sedutores vis. Se esse aspecto sugere ser dentro do casamento que a mulher deva buscar sua satisfação, a melhor forma de realizá-la é “questionar” de uma maneira ou de outra as posições dos cônjuges na relação, deslocando os papéis de marido e mulher dos modos sociais e morais vigentes de sua representação.

A metáfora da hospedaria utilizada pela narradora revela a distância e o desconhecimento existentes entre ela e o marido e abre conjecturas maiores a respeito do grau de infelicidade de ambos em relação ao casamento arranjado. Tanto Eugênia quanto seu esposo dividem o teto sob a condição de um contrato que ambos não podem deixar de reconhecer como legítimo, mas que está distante de ser um casamento no sentido mais subjetivo do termo. O conto marca de maneira explícita as dificuldades de realização emocional de mulheres e homens diante de um casamento de conveniência.

É estranho que Eugênia não nomeie o marido nem uma única vez em seu relato. Parece que a moça cria inconscientemente uma espécie de “apagamento” da identidade pessoal do homem, aludindo a ele em todos os momentos apenas como “meu marido”, atitude que, conseqüentemente, a lembra sempre de sua posição - e dever - de esposa. Seria talvez uma forma de enfatizar seu “erro moral”? Sim, se essa estratégia de “apagamento” não se referisse tanto mais ao “dever masculino” e ao papel morno desempenhado pelo marido no casamento:

Entristeceu-me ver aquele homem, que podia e devia salvar-me, não compreender, por instinto ao menos, que se eu o abraçava tão estreitamente era como se agarrasse à idéia do dever. (...) Ora, no meio destas oscilações, eu não via a mão de meu marido estender-se para salvar-me. Pelo contrário, quando na ocasião de queimar a carta, atirava-me a ele, lembra-te que ele me repeliu com uma palavra de enfado. (ASSIS, 1997, p. 132/137)

O relato de Eugênia vai tomando, assim, outra forma dentro do objetivo inicial proposto, pois abre espaço para uma outra revelação - mais séria dentro da construção da personagem feminina de Machado - que confere ao marido alguma responsabilidade em seu envolvimento com Emílio, já que sua visão absolutamente burocrática e cristã do casamento é responsável, em grande parte, pelas decepções da moça:

Eu podia, apesar de tudo, encontrar no marido que me davam um objeto de felicidade para todos os meus dias. Bastava para isso que meu marido visse em mim uma alma companheira da sua alma, um coração sócio do seu coração. Não se dava isto; meu marido entendia o casamento ao modo da maior parte da gente; viu nele a obediência às palavras do Senhor no Gênesis. Fora disso, fazia-me cercar de certa consideração e dormia tranqüilo na convicção de que havia cumprido o dever. (ASSIS, 1997, p. 136-137)

Há nas palavras da narradora uma severa crítica à postura masculina associada ao dever matrimonial, e Machado já observa aqui o resultado final dos casamentos do século XIX, feitos por conveniência ou por arranjos dos pais: a insatisfação feminina. O texto de Eugênia não deixa evidente nenhum descompasso do marido em relação a seu papel conjugal, sugerindo sua perfeita adequação às normas vigentes na manutenção do contrato. Nada mais parece esperar do casamento do que o conforto material da casa e a companhia social da esposa e dos amigos.

Não é por outra razão que as cenas em que a personagem aparece são quase sempre de convívio social, referentes à exterioridade do casamento; os poucos momentos íntimos do casal são negligenciados pelo homem, seja na omissão do abraço à esposa, seja na preocupação exagerada com Emílio.

Se pensarmos que as leis que regem o casamento, segundo o marido de Eugênia, são centradas nas convenções cristãs, fica evidente um grau maior de insatisfação feminina, pois o homem é quem “administra” a união, submetendo a mulher a seu domínio, inclusive sexual.

Considerando que os dogmas da Igreja Católica pregam a relação sexual entre marido e mulher com o objetivo apenas de constituição familiar - e não estamos sequer discutindo a qualidades dessa relação -, é revelador o fato de que o casal não possua nenhum filho. Essa ausência sugere a inexistência de uma aproximação regular entre o casal ou ainda de problemas de ordem médica relativos a um dos cônjuges – a observar a rotineira e significativa ausência de filhos em grande parte das famílias machadianas, fica difícil acreditar em qualquer problema clínico. O sexo, ao que tudo indica, nem ao menos como meio legítimo de formação familiar parece ocupar a mente masculina, no conto, única responsável, dada a “naturalização” entre os sexos – e as inspiradoras palavras bíblicas que condicionam a mulher à subordinação –, pela libido e pela manifestação sexual entre o casal. Este é, aliás, um dos preceitos básicos do modelo de casamento cristão: o “débito conjugal” é de responsabilidade quase exclusiva do marido.

O antagonismo entre homens e mulheres, em relação aos ideais do casamento, é evidente em *“Confissões de uma viúva moça”*, já que a mulher parece esperar da união aspectos mais subjetivos como amor, desejo e cumplicidade. O texto machadiano marca, por meio da narração feminina, esse desconforto da mulher e sua inadequação aos princípios postulados nesse tipo de consórcio. Se na aparência Eugênia cumpre com seu dever matrimonial; na essência, é uma mulher lacunar, em que desejos e sentimentos são deslocados para objetos e aspectos exteriores, até o momento em que encontra algo capaz de concentrá-lo em si. E é o fato de narrar que desconstrói essa aparência. Esse índice é revelador da identidade feminina na ficção de Machado, que será responsável por construir imagens de mulheres repletas de desejos - advindos, muitas vezes, da insatisfação sexual e amorosa - e conscientes, em certo sentido, do perigo de realizá-los. Também é índice do que se pode chamar de dissimulação. É por isso que em muitos casos há uma sublimação ou deslocamento dos desejos femininos para outros aspectos da vida exterior, como os adornos, a literatura, os flertes e seduções inocentes, e, às vezes, a própria maternidade. Por esse viés poderíamos entender que a dissimulação constitui uma marca da mulher machadiana e, conseqüentemente, está na essência de Eugênia, de Conceição, de Capitu e de muitas outras.

O adultério surge, assim, como uma terceira via para a realização amorosa feminina. Se há uma moral disciplinadora das ações possíveis à mulher casada do século XIX, é porque a traição feminina desarticula a ordem familiar e põe em dúvida a paternidade. Se a mulher é o elemento incumbido de preservar o mundo íntimo do lar, inscrevê-la no papel de adúltera significaria uma ameaça a essa estrutura que ela deveria, segundo os padrões morais e sociais, defender. A situação do adultério feminino como resposta ao casamento falhado surge dessa mesma configuração que prevê formas de sua contenção emocional, limitando-a a exercer papéis necessários à manutenção da ordem familiar ou, em caso contrário, a arcar com o alto preço do desvio moral. Mas é preciso observar que há, no caso do adultério masculino, uma outra ordem moral que propõe não só sua “aceitação social”, mas que colabora para que ele seja encarado objetivamente como uma espécie de controle matrimonial, bem diverso do exercido em relação à mulher.

Da impossibilidade de saciar suas frustrações sentimentais, resta à mulher, portanto, apenas a teatralização, já que não pode assumir o desejo por outro que não seja o marido. É dessa necessidade de amar um outro que nasce parte da dissimulação feminina e tantas outras estratégias de afirmação do amor extraconjugal.

Ocorre, assim, um desdobramento da figura da mulher. Ela pode assumir dois papéis amorosos de aspecto contrário: é, sob a lei da convenção do casamento, esposa; e, de modo espontâneo, amante adúltera. A arte da dissimulação feminina surge, nesse caso, da infeliz não-correspondência entre a figura do marido e a do amado. Daí advém uma possível atitude dissimulada também dos homens: o casamento é um papel principal que ele deve cumprir socialmente. Assim, a junção entre amor e casamento é uma somatória complicada demais para se realizar satisfatoriamente no século XIX, a despeito da crença social - e conveniente - no casamento arranjado.

A duplicidade de Eugênia se faz presente não só na representação simultânea dos papéis de esposa e amante, mas evidencia-se melhor à medida que seu drama se encaminha para a finalização, pois a moça representa a perda da pureza com sua postura adúltera e a preservação desses status de inocência (sexual) ao negar a traição efetiva. A personagem feminina rompe, de certo modo, com o apelo emocional, considerando seus deveres matrimoniais e o decoro social ao se negar a fugir com o amante.

Se o contato mais íntimo entre Eugênia e Emílio se dá apenas a partir da morte do marido, no intervalo de quatro meses entre a morte de um e a viagem do outro, significa que ela recebe a censura social e moral de um novo casamento, sobretudo com aquele que se afirmara, nos últimos tempos, como amigo do cônjuge. Mais do que se preservar “pura” aos olhos de Emílio, Eugênia almeja não alterar sua imagem social e o status dado pelo casamento. A entrega

definitiva ao amante está associada, para ela, ao matrimônio, forma ideal - porque em dia com as convenções morais - de acomodar seus impulsos sexuais.

Em certo sentido, não existe para a mulher amor respeitável fora do casamento, pois ele significa uma maneira de exercer a prática sexual de acordo com os preceitos cristãos. Isso não quer dizer, é claro, que Eugênia reproduziria a concepção conjugal do finado marido, mas que ela vê no amante a possibilidade de realização amorosa dentro do próprio casamento, sobretudo porque o acordo se daria mediante o desejo dos envolvidos. Esse é um dos pressupostos veiculados pela literatura romântica: a escolha dos cônjuges como condição à felicidade matrimonial. É assim que muitas personagens machadianas encararão a dupla amor e casamento, postulando a existência deste a partir do primeiro.

Se não fosse a morte repentina do marido - índice de caráter folhetinesco importante para a conclusão do drama -, Eugênia se entregaria realmente a Emílio? A resposta encenada por *"Confissões de uma viúva moça"* sugere que a possibilidade de realização amorosa da mulher fora do casamento leva à encenação e ao caminho das ambiguidades, transformando-a em um ser duplo. Eugênia ao mesmo tempo em que rompe com os valores morais da sociedade, assumindo um papel proibido à mulher, se vê presa a certas imposições sociais que a impedem de dar um passo à frente, o que significaria certamente o repúdio e a condenação pública por meio do rótulo de adúltera. Esses aspectos, no entanto, não diminuem a imagem feminina construída por Machado, que apenas a inscreve na lógica social da época. Parece-nos claro que a intenção do autor ao conferir à mulher a narração do conto era de realçar não o tom didático moral de seu discurso, mas de manifestar melhor as insatisfações emocionais da mulher em relação ao casamento de conveniência e às complicações decorrentes da assunção de seu desejo sexual.

2.3. A veiedade do universo feminino e a inquietude do narrador machadiano

As mulheres são, em expressiva parte dos contos de Machado de Assis, personagens centrais de seus relatos. Em função disso a alma feminina torna-se um tema constante em suas narrativas. Nos textos machadianos, a mulher revela-se ora pela graça e beleza de seus gestos e olhares, ora pela veiedade, ora pela hesitação, ou apenas por gesto trivial. Mas, também pode revelar-se pela dor, pela resignação, pela frustração.

Como quase todos os narradores machadianos são do sexo masculino¹⁶ pintam o retrato de mulher de acordo com sua percepção e traço. Assim, as mulheres passam pela censura e filtro da mente masculina. Os narradores, transformam-se, assim, em investigadores, juízes e, em casos mais dramáticos, algozes da alma feminina. Reveladas pelo olhar do outro, daquele que observa e julga, as mulheres não raro são envolvidas por uma atmosfera de mistério e ambiguidade. Tudo isso, naturalmente, composto pela pena machadiana sempre carregada de humor e ceticismo.

No conto intitulado “D. Benedita”¹⁷, de *Papéis Avulsos*, Machado de Assis constrói, através das relações sociais e familiares e das ações da personagem central, um perfil feminino caracterizado pela constante hesitação, pela veiedade não incomum ao universo feminino.

Nas primeiras linhas do conto, o narrador diz que a coisa mais árdua do mundo seria precisar a exata idade de D. Benedita e, em seguida, fornece pistas da volubilidade da personagem, que viria a se confirmar no decorrer da narrativa: “A astúcia do corretor não fez mais do que indigná-la, embora momentaneamente; digo momentaneamente.” (ASSIS, 1997, p. 97). Talvez ao leitor desatento, em um primeiro momento, não chame atenção essa rápida mudança de humor da personagem, mas com o desenvolvimento do texto ela se torna visível, em virtude de tantas mudanças súbitas. O narrador, ainda para completar a polêmica em torno da idade de D. Benedita, encerra o primeiro parágrafo do conto declarando que a tal senhora tinha feições “maduramente graves e juvenilmente graciosas”.

¹⁶ Exceção feita ao conto “*Confissões de uma viúva moça*”, em que Eugênia, narradora missivista, narra, através de cartas, a uma amiga, sobre o conhecimento do amor fora do casamento, quando se deixou envolver pela sedução de um conquistador barato, Emílio. Trata-se de um conto em que a narradora condena o adultério, ao mesmo tempo em que expõe as disposições de seu mundo íntimo, num processo de amadurecimento interior.

¹⁷ ASSIS, Machado. *A desejada das gentes e outros contos*. São Paulo: Moderna, 1997.

Esse capítulo inicial do conto está ambientado na festa de aniversário de D. Benedita, momento em que se percebe um apego exacerbado em relação à recente amizade com D. Maria dos Anjos:

D. Benedita não se contenta de falar à senhora gorda, tem uma das mãos desta entre as suas; e não se contenta de lhe ter presa a mão, fita-lhe uns olhos namorados, vivamente namorados. Não os fita, note-se bem, de um modo persistente e longo, mas inquieto, miúdo, repetido, instantâneo. [...] dona Benedita repete com a boca a dona Maria dos Anjos tudo o que com os olhos lhe tem dito - que está encantada, que considera uma fortuna conhecê-la, que é muito simpática, muito digna, que traz o coração nos olhos, etc, etc,etc. (ASSIS, 1997, p. 98).

O uso de tantos adjetivos seguidos de “etc, etc, etc” é sem dúvida um exagero na demonstração de afeto para com uma conhecida tão recente. Seria uma marca de humor, apreço ou simples exagero? Nota-se, contudo, que essa postura se perde quando, no capítulo III, D. Benedita já não é tão afetuosa com a nova amiga:

Os modos de D. Benedita não eram os de costume; eram frios, secos, ou quase secos; ela, porém, explicou de si mesma a diferença, noticiando a ameaça da enxaqueca [...]. Não houve naquele dia mãos presas, olhos nos olhos, manjares comidos entre carícias mútuas; não houve nada do jantar de domingo. (ASSIS, 1997, p.106)

Quando o narrador faz referência ao “jantar de domingo”, deve-se ter em mente que esse novo jantar, distante em termos de afeto, aconteceu na quinta-feira seguinte, ou seja, apenas quatro dias após o jantar de aniversário.

Entretanto, remetendo-se ao capítulo II, percebe-se que o narrador prepara o leitor para essa possibilidade de amizade fugaz, temporária: “(...) a chinela era muito galante, e fora-lhe dada por uma amiga do ano passado. Um anjo, um verdadeiro anjo!” (ASSIS, 1997, p. 100).

Nota-se nessa passagem, momento em que D. Benedita observa suas elegantes chinelas e lembra que fora um presente de uma “amiga do ano passado”, que também era “um verdadeiro anjo”, tal colocação aproxima-se da mesma referência feita à nova amiga. Essas pistas deixadas pelo narrador ajudam a compor a inconstância da personagem, a sua volubilidade.

A personagem não se mostra volúvel apenas em relação às amigas, essa inconstância ocorre também em relação ao marido, o Desembargador Proença, a quem ela não via há mais de dois anos, desde que ele fora nomeado para atuar no Pará e ela ficou para cuidar de alguns negócios da família, mas ela foi ficando, e a distância entre os dois só aumentou.

Em função da distância entre ela e o marido, resta-lhe escrever cartas. Como chovia na manhã seguinte ao seu aniversário, considerou como sendo um dia perfeito para escrever uma

longa carta ao marido ausente contando-lhe tudo sobre o jantar de aniversário, sobre sua amizade com D. Maria dos Anjos e sobre a possibilidade de casamento entre Eulália e Leandrino. Pensou em escrever “*uma carta, duas cartas, todas as cartas de uma esposa ao marido ausente*”. Mas, acabou resumindo tudo, escrevendo uma breve carta e deixando-se cair exausta no sofá, pois, ironicamente, o narrador conclui que “*era-lhe tão enfadonho escrever cartas compridas!*” (103)

É interessante destacar que D.Benedita deseja realizar diversos intentos, mas o desejo esmorece, enfraquece ou chega ao completo esquecimento, embora inicialmente seja um capricho avassalador.

Ainda em relação à distância do marido, no decorrer do conto o leitor depara-se com viagens abortadas sempre por conta das hesitações e da volubilidade características da personagem. Quando D.Benedita soube que o Desembargador estava lá de amores com uma viúva, desesperou-se e decidiu ir ao encontro do marido, mas mudou de ideia e desfez sua mala depois de três dias. Em outra ocasião, novamente, cansada da similitude dos dias, da escassez das coisas, de ver as mesmas caras, enfim, da monotonia do cotidiano, reapareceu uma vontade repentina de visitar o marido. Mas, mais uma vez o capricho cedeu à volubilidade, e a viagem não ocorreu.

O tema das viagens intencionadas, mas não realizadas, voltaria à baila mais duas vezes nesse conto, sem causar, naturalmente, abalo ao leitor ou à própria Eulália, filha de D. Benedita, pois todos são conhecedores dos caprichos e da inconstância que caracterizam a bela senhora e por um motivo ou outro tais viagens acabariam esquecidas ou adiadas. Após a morte do Desembargador, D. Benedita pensou em ir ao Pará, erigir um túmulo ao marido, e beijar a terra em que ele repousava. Pensou em ir mas não foi. Depois de viúva há mais de um ano, a filha casada, a companhia do filho não lhe bastando, foi que, novamente, a ideia de viajar tornou a rutilar-lhe na mente, mas como um fósforo que se apaga logo. Essa imagem construída pelo narrador é significativa, se associada à questão da veleidade, pois tão efêmera quanto a chama do fósforo, a vontade de viajar apagou-se no âmagô daquele instante.

Após a viuvez, D. Benedita passou a ser cortejada. O primeiro pretendente foi um comerciante viúvo, com quem ela considerou a ideia de casar-se, porque o casamento seria uma consolação, uma companhia. Mas não casou. Além das mudanças repentinas no que diz respeito a seus desejos, D. Benedita era também facilmente influenciável pela opinião daqueles que a cercavam, já que a sociedade incutiu-lhe outra vez a ideia do casamento e apontou-lhe logo um pretendente, desta vez um advogado, também viúvo, pensou novamente em se casar.

Mas, mais uma vez, a hesitação apoderou-se de D.Benedita: “- Casarei? não casarei?” (ASSIS, 1997, p. 111).

Quando o narrador sugere que foi a sociedade que imprimiu no espírito de D.Benedita a necessidade de casamento, alia a isso, ironicamente, a falta de vontade da personagem, mas salienta, em contrapartida, a importância dada ao casamento, já que era uma forma de aceitação social da mulher no século XIX. Curiosamente, contrapondo-se à inconstância dos desejos de D. Benedita, aparece a figura decidida e ardilosa de Eulália, a filha. O narrador deixa claro essa disparidade comportamental das duas já nos primeiros parágrafos do conto, ao definir as feições da mãe como sendo “maduramente graves e juvenilmente graciosas” (ASSIS, 1997, p.97), enquanto “Eulália, contando dezoito anos, parece ter vinte e um, tal é a severidade dos modos e das feições.” (ASSIS, 1997, p.97). Esta contradição entre as feições das duas mulheres parece proposital, já que acaba por determinar a ironia e o humor que percorrem o conto. O posicionamento de Eulália frente às questões pessoais é completamente oposto ao comportamento de D.Benedita. Ao que tudo indica, Eulália conhece bem as decisões impulsivas da mãe e aposta nisso para concretizar seus planos no futuro, ou seja, casar-se com o homem que ela própria escolhera.

Contrariando todas as expectativas da época, Eulália impõe sua vontade, ao afirmar resolutamente que não se casaria com Leandrino, pretendente que lhe fora indicado pelo Cônego Roxo e imediatamente aceito por D.Benedita.

No que diz respeito ao casamento no século XIX, o matrimônio representava a aspiração modelar da maioria das moças, visto que era uma das poucas e bem sucedidas formas de ascensão social, ou de perpetuar a riqueza familiar. Geralmente os casamentos dos filhos eram acertados pelos pais e só raramente aqueles tinham influência na escolha do futuro cônjuge. Além disso, a afetividade, os sentimentos, o amor, não pesavam no acerto de uma união matrimonial. De raro em raro as moças das famílias respeitáveis tinham liberdade para escolher, por si mesmas, seus pretendentes.

Eulália não foge à regra de sua época: quer se casar, naturalmente, embora diga que não. Quer se casar com o jovem que ela escolheu, e de quem realmente gosta, e não com o Leandrino, escolha do cônego e, momentaneamente, de sua mãe. Para que seus planos se concretizem ela age de forma contrária a que se espera. Quando D. Benedita combina uma visita à casa de D. Maria dos Anjos, mãe de Leandrino, Eulália concorda e passa a insistir na visita, dizendo o quanto é importante essa visita, quando a mãe já está por desistir. Mesmo Eulália insistindo na visita, o narrador deixa transparecer a ironia, pois a frase “*Isto acaba.*”, pensada e/ou pronunciada pela personagem, está presente em diversos momentos do conto,

confirmando que tudo que faz, ainda que pareça contraditório, é muito bem articulado para a concretização de seus planos.

O plano de Eulália acaba superando a decisão caprichosa da mãe de casá-la à moda de sua época. Sabendo que a cada novidade a mãe esquecia a novidade anterior, Eulália inventou uma festa e uma amizade nova. A nova amizade era uma família do Andaraí; a festa não se sabe a que propósito foi. Mas o verdadeiro propósito de Eulália era aproximar a mãe da família do 1º tenente Mascarenhas com quem pretendia se casar. Como sempre D. Benedita encantou-se com os novos amigos e, antes que o encantamento acabasse como era previsível, o tenente Mascarenhas pediu-lhe a filha em casamento. O que se percebe nesse episódio, além do humor sutil ocasionado pela rapidez do pedido de casamento, é a manipulação da personalidade impulsiva da mãe para consolidar os planos da filha. Ou seja, tudo ocorre rapidamente antes que a mãe mudasse de ideia. D. Benedita nada percebe, acreditando que o pedido de casamento fora realizado porque Mascarenhas, o futuro genro, parecia adorá-la, a ela, D. Benedita. É esse pensamento presunçoso, aliado à ironia da situação que deflagra, provavelmente o riso do leitor atento. Eulália habilmente articula sua estratégia, conhecedora que era dos ânimos volúveis da mãe, e casa-se com quem pretendia.

É interessante observar a condição da mulher nesse episódio do conto. São duas gerações distintas - mãe e filha – diante do impasse do casamento. Aquela que pertence a segunda geração, a jovem e astuta Eulália, parece ser mais capaz de agir dentro da nova ordem. Além disso, na ausência do marido - a quem cabia decidir o que fazer e como fazer -, D. Benedita gira no vazio, incapaz de tomar esse lugar. É aí que espertamente Eulália entra para agir e fazer a sua escolha. Em todo caso, ela não pôde revelar-se como realmente era, ainda tinha de parecer uma decisão materna. Daí toda a sua sinuosa estratégia para conduzir a mãe a autorizar o seu casamento com o homem que amava. A partir dessa situação que ocorre no conto *D. Benedita*, talvez seja possível dizer que Machado promove, fundamentalmente em seus contos, uma “autofagia feminina”. É a marca social da época, mas que perdura nos dias de hoje. É o escritor atento e sensível que, provavelmente, tenha sido o primeiro a ilustrar isso no Brasil.

Mascarenhas, o genro, passa a ser visto por D. Benedita como alguém teimoso. No entanto qualquer um que tivesse determinação seria considerado teimoso, já que ela mudava tão rapidamente os planos, acabando por não realizar nenhum. Nem sequer o amor pelo neto recém-nascido foi duradouro, pois o menino foi a paixão da avó durante os primeiros meses, fazendo com que, até nesse caso, a veleidade fosse mais vigorosa do que o amor.

A veleidade da personagem aparece também em relação ao apego apaixonado, quase febril, por objetos, roupas, livros, para logo em seguida abandoná-los.

Assim, o processo de construção do sentimento de veleidade a partir das atitudes da personagem central nos é explicado pelo próprio narrador nos dois últimos parágrafos do conto, momento em que D. Benedita, à noite e à janela de sua casa em Botafogo, pensava no problema do casamento e de repente viu um singular espetáculo:

A figura veio até ao peitoril da janela de dona Benedita; e de um gesto sonolento, com uma voz de criança, disse-lhe estas palavras sem sentido: - Casa... não casarás...se casarás... casarás... não casarás... e casarás... casando... D.Benedita ficou aterrada, sem poder mexer-se; mas ainda teve a força de perguntar à figura quem era. A figura achou um princípio de riso, mas perdeu-se logo; depois respondeu que era a fada que presidira ao nascimento de dona Benedita: Meu nome é Veleidade, concluiu; e, como um suspiro, dispersou-se na noite e no silêncio. (ASSIS, 1997, p. 112)

Além de dissipar as dúvidas quanto à existência desse sentimento de veleidade no íntimo da personagem, é também nessa passagem final do conto que o narrador parece determinar, com a expressão “a fada que presidira o nascimento de D. Benedita”, a impossibilidade de alterar o seu comportamento hesitante, já que a dúvida e a hesitação acompanham a personagem desde o nascimento, como uma espécie de predestinação, dando assim a dimensão da fragilidade da condição humana quando o destino é visto como algo imutável.

Quanto à tessitura narrativa do conto “D.Benedita”, é possível claramente perceber que o narrador opta conscientemente pelo perfil feminino. Convida o leitor a seguir a mesma opção quando diz que o outro filho da protagonista, o pirralho mofino de doze anos, deve ser deixado de lado, pois ele não interessa, apenas a jovem e astuta Eulália deve ser percebida, naturalmente pela destreza com que conduz o trato com a sua inconstante mãe.

Assim, além de estabelecer uma opção pelas personagens femininas, o que pode ser comprovado até pelo título do conto, o narrador se dirige, em uma passagem, diretamente à leitora convidando-a a observar os cuidados de D. Benedita com babados e rendas de cambraia, enfim, seus caprichos de mulher, que só interessariam, provavelmente, a um leitor do mesmo sexo: “Enquanto ela compõe os babadinhos e rendas do roupão branco de cambraia que o desembargador lhe dera em 1862, no mesmo dia do aniversário, 19 de setembro, convido a leitora a observar-lhe as feições.” (ASSIS, 1997, pág. 100 – grifo nosso).

Já em outra passagem o narrador parece convidar o leitor, ou a leitora, sem esclarecer o gênero, a “sair do texto”, distanciar-se juntamente com ele. Deixando D. Benedita almoçando com seus convivas em uma sala e para uma outra sala sem se preocupar em inventariar os móveis da peça. Fica aí uma farpa de ironia lançada à narrativa à moda romântica que descrevia os ambientes com especial atenção:

Deixemo-las almoçar à vontade; descansemos nessa outra sala, a de visitas, sem aliás inventariar os móveis dela, como o não fizemos em nenhuma outra sala ou quarto. Não é que eles não prestem, ou sejam de mau gosto; ao contrário, são bons. Mas a impressão geral que se recebe é esquisita, como se ao trastejar daquela casa houvesse presidido um plano truncado, ou uma sucessão de planos truncados. Mãe, filha e filho almoçaram. Deixemos o filho, que nos não importa, um pirralho de doze anos, que parece ter oito, tão mofino é ele. Eulália interessa-nos, ..." (ASSIS, 1997, pág. 101)

Já em outra passagem do conto, o narrador dirige-se diretamente ao "leitor": "... cujos bigodes, olhos, cara, porte, cabelos são os mesmos do retrato que o leitor entreviu há tempos na gavetinha de Eulália." (ASSIS, 1997, pág. 109 – grifo nosso).

Cria-se, assim, um processo narrativo, que se espalha pelo conto, regido pela tutela de um narrador um tanto volúvel e autoritário, que se utiliza de vários recursos, que revela um ponto de vista oscilante e parece controlar o relato. Ora adota a segunda pessoa do discurso, em caráter imperativo, como em "Que fazias tu, mãe cautelosa e ríspida, que não vinhas arrancar às mãos e à boca da filha um veneno tão sutil e mortal?" (ASSIS, 1997, pág. 107), ora adota a primeira pessoa, como em "(...) podia dizer sem desejos, mas eu só digo o que quero, e só quero falar das saudades e dos remorsos." (ASSIS, 1997, p. 100).

Além disso, o narrador do conto "D. Benedita" também transita pelo texto narrando em terceira pessoa quando procura apenas relatar os acontecimentos, como pode ser verificado em inúmeras passagens do conto. E nas situações em que narra em primeira pessoa, iguala-se, dessa forma, ao leitor, além de abordá-lo diretamente em diversas ocasiões: "venhamos"; "deixemo-las"; "deixemos"; "descansemos"; "como vimos".

Essa atitude volúvel do narrador mina, naturalmente, o processo de um narrador tipicamente realista que exige um padrão exclusivamente distanciado. Constitui, assim, uma autoridade que vira arbítrio e deixa de ser legítima. A autoridade do narrador onisciente se desfaz na construção de um narrador não confiável.

Embora Machado de Assis tenha se notabilizado, em grande parte de sua obra, fundamentalmente na chamada fase "realista", ou de sua "viravolta", por narradores em primeira pessoa, complexos e enganadores, que dialogam, opinam, julgam implacavelmente e, ainda, aplicam "piparotes" em seus leitores, há também, em sua produção narrativa, narradores em terceira pessoa, distanciados e ocultos que não se posicionam como, por exemplo, no romance "Helena", da primeira fase do autor. O narrador desse romance está mais próximo do narrador onisciente. Em vários momentos, somos por ele informados sobre o que pensam e sentem os

personagens. É assim, por exemplo, quando, ao início do romance, uma vez conhecido o testamento do falecido Conselheiro, sua família descobre a existência de Helena, uma filha ilegítima. A partir desse fato o romance se desenvolve. Ou o narrador do conto “*Capítulo dos chapéus*” que narra, relativamente de forma distanciada, a querela doméstica sobre o caso do chapéu do bacharel Conrado Seabra. Nesse segundo caso, no entanto, o narrador adquire um tom humorístico que se distancia da autoridade confiável de sua primeira fase.

Enfim, a volubilidade também se faz presente na narrativa, marcada através das múltiplas facetas de um mesmo narrador, que dá o tom de oralidade ao conto “D.Benedita”, sem perder de vista a investigação da alma humana e “brincando” com a ironia seja em relação às personagens ou ao leitor. Trata-se de uma inquietude narrativa que acaba desacomodando o leitor que é, com freqüência, convidado a partilhar dessa tensão, a ir além da aparência primeira, a desvendar os mistérios da alma de cada personagem.

2.4. Singular ou esquisito?

“*Singular ocorrência*”¹⁸, publicado em *Histórias sem data*, em 1884, já figura na grande fase de Machado de Assis, em que toda a sua singularidade estética está em curso. Nesse conto, dois amigos conversam perto da igreja da Cruz; o narrador é um deles (temos um relato em primeira pessoa). Um aponta ao outro a mulher de preto que entra na igreja, e trata de contar-lhe a singular ocorrência que envolveu a vida dessa mulher, anos atrás. Agora, diz ele, ela deve estar pelos quarenta e seis; conservada, comentam. Hoje deve chamar-se Maria de tal, na época *florescia* com o nome familiar de Marocas. Linda, “não era costureira, nem proprietária, nem mestra de meninas; vá excluindo as profissões e lá chegará.” (ASSIS, 1997, p. 47).

O personagem que faz a narrativa da história conta que Marocas morava na Rua do Sacramento e que era esbelta e séria. Quando caminhava pela rua, arrastava muitos com a sua beleza. Então, o narrador começa a relatar ao outro a história de um homem que se envolvera com tal moça. Andrade, o homem com quem se passa o ocorrido, era seu amigo. Nesse diálogo entre os dois homens, o narrador revela ao interlocutor que a aparente senhora de preto era uma antiga cortesã. Assim, temos um narrador implicado diretamente na história, que compartilha os valores do falecido amigo, Andrade.

O narrador, infame e persuasivo, à semelhança de Bento Santiago/Dom Casmurro, conta a história do amigo com certo cinismo, e não abre espaço para a manifestação da voz feminina implicada na narrativa. Assim, conta que Andrade, um rapaz de 26 anos na época, “*meio advogado, meio político*” era casado com uma mulher bonita, afetuosa e resignada, segundo a sua sarcástica visão. Os dois tinham uma filhinha de dois anos. No diálogo o outro pergunta “- Apesar disso, a Marocas...?” (ASSIS, 1997, p. 48). Ao que o personagem-narrador responde rapidamente “É verdade, dominou-o.” (ASSIS, 1997, p.48). E relata como se deu o encontro à porta da loja Paula Brito, no Rocio: “Marocas vinha andando, parando e olhando como quem procura alguma casa. Defronte da loja deteve-se um instante; depois, envergonhada e a medo, estendeu um pedacinho de papel ao Andrade, e perguntou-lhe onde ficava o número ali escrito.” (ASSIS, 1997, p. 48). Andrade ensinou-lhe a localização provável da casa e ela agradeceu com graça. Ele

¹⁸ ASSIS, Machado de. *Histórias sem data*. São Paulo: Globo, 1997.

não entendeu muito bem o porquê da pergunta da moça. Não suspeitou de nada, mas o fato é que Marocas não sabia ler.

À noite Andrade foi ao Ginásio, um estabelecimento teatral, onde estavam encenando a *Dama das Camélias*¹⁹. Ele vê Marocas, que chora como criança, no último ato. Foi o suficiente, ao final de quinze dias amavam-se loucamente; ela dispensa todos os seus namorados, e parece que não perdeu pouco; “*tinha alguns capitalistas bem bons.*” (ASSIS, 1997, p. 48). Ficou sozinha e passou a viver exclusivamente para Andrade, sem ter qualquer outro interesse, à semelhança da prostituta de *Dama das Camélias*, ou de *Lucíola*.

O personagem-narrador convive com o casal, tinha a confiança dos dois, e explica que Andrade tinha se tornado professor, ensinando Marocas a ler e escrever; ela, por sua vez, mostra-se muito devotada ao amor, queria saber tudo sobre a vida familiar do amante, seus sentimentos por ela e tinha medo de perdê-lo. A força de sua devoção e a sinceridade de sua afeição aparecem no comentário de Andrade com o narrador, por ocasião de uma viagem de Andrade com a família:

Marocas, ao despedir-se, recordou a comédia que ouvira algumas semanas antes no Ginásio - *Janto com minha mãe* - e disse-me que, não tendo família para passar a festa de S. João, ia fazer como a Sofia Arnoult da comédia, ia jantar com um retrato; mas não seria o da mãe, porque não tinha, e sim o do Andrade. (ASSIS, 1997, p. 49)

O narrador-personagem segue lembrando a situação, dizendo que Andrade, por conta da delicada devoção da amante, ia beijá-la por isso, mas que ela, por estarem a três (pois ele estava presente), afastou-o delicadamente com a mão. O amigo que escuta o relato comenta “- Gosto desse gesto. - Ele não gostou menos. Pegou-lhe na cabeça com ambas as mãos, e, paternalmente, pingou-lhe o beijo na testa.” (ASSIS, 1997, p. 49).

Andrade tece elogios a Marocas, conversando com o amigo; diz da modéstia da moça que só aceita o necessário para suas despesas, conta-lhe sobre o projeto de comprar-lhe uma casa “em algum arrabalde”, assim que tenha dinheiro. O amigo reforça a imagem modesta da moça, pois comenta com Andrade que ouvira falar que ela andou empenhando as jóias para pagar a costureira. Ele fica comovido e decide, definitivamente, arranjar-lhe uma casa para afastá-la da pobreza; tudo isso é falado entre os dois em meio às festas que frequentam juntos. Quando volta, Andrade deixa a família na Lapa e vai ao trabalho; tinha alguns papéis para providenciar. Pouco depois do meio dia, ele encontra Leandro, um tipo meio reles e vadio, ex-agente de outro advogado. Leandro lhe pede um dinheiro, Andrade cede, nota que Leandro está

¹⁹ A *Dama das Camélias* é o romance de Alexandre Dumas Filho que conta a história de uma prostituta, Marguerite Gautier, que se despoja de bens e amantes para poder dedicar-se, exclusivamente, ao amante Armando.

muito risonho e resolve perguntar o motivo. "O Leandro piscou os olhos e lambeu os beijos." (ASSIS, 1997, p. 50).

Aqui a narrativa do episódio faz uma pequena pausa, volta ao presente, os dois - o narrador-personagem e o amigo - vendo Marocas, agora Maria de tal, saindo da Igreja, elogiam sua beleza, seu porte de duquesa. O narrador comenta "- Não olhou para cá; não olha nunca para os lados. Vai subir pela Rua do Ouvidor..." (ASSIS, 1997, p. 50). Ao que o outro responde "- Sim, senhor. Compreendo o Andrade." (ASSIS, 1997, p. 50). Volta à narrativa: Leandro responde a Andrade, dizendo do acontecimento extraordinário da noite anterior; o encontro no Rocio com uma dama vestida com simplicidade, bonita, vistosa de corpo, que caminha atrás dele, e que "ao passar rentezinha a ele fitou-lhe muito os olhos, e foi andando, devagar, como quem espera." (ASSIS, 1997, p.50). Leandro achou que, apesar da simplicidade, ela era demais para ele, mas ela insistiu, "Foi andando; a mulher, parada, fitou-o outra vez, mas com tal instância, que ele chegou a atrever-se um pouco; ela atreveu-se o resto..." Ah! um anjo! E que casa, que sala rica! Cousa papa-fina. E depois, o desinteresse..." (ASSIS, 1997, p. 50). Leandro diz ainda - Era na Rua do Sacramento, número tal...

Andrade se desespera, não acredita, Leandro afirma a veracidade dos fatos, Andrade, ferido, pois a amava, propõe pagá-lo em vinte mil-réis para ir à casa da moça e confirmar tudo em sua presença. Leandro hesita um pouco, não por dignidade, talvez por medo, mas pelo dinheiro acabou aceitando a empreitada e pediu-lhe não metê-lo em confusão. Vão, acontece a cena, Marocas empalidece ao ver Leandro que confirma ser aquela a moça, "com voz sumida, porque há ações ainda mais ignóbeis do que o próprio homem que as comete." (ASSIS, 1997, p. 51). Andrade fica fora de si, paga o sujeito e ordena que se retire. Uma cena dramática acontece. Ela não confessou nada e ouviu coisas muito duras por parte dele. Quando ele se precipita para a porta para sair "ela rojou-se-lhe aos pés, agarrou-lhe as mãos, lacrimosa, desesperada, ameaçando matar-se; e ficou atirada ao chão, no patamar da escada; ele desceu vertiginosamente e saiu." (ASSIS, 1997, p. 52).

Voltando ao diálogo dos dois amigos: "Na verdade, um sujeito reles, apanhado na rua; provavelmente eram hábitos dela? - Não. - Não?" (ASSIS, 1997, p. 52). Andrade procura o amigo, fala sobre planos de vingança, usa um repertório de termos pejorativos para referir-se a moça. O narrador conta que o aconselhou que a deixasse e que fosse se dedicar à sua família. Ele concordava, mas voltava ao descontrole, à raiva. Da fúria, entretanto, passou à dúvida; chega a pensar em outras explicações e motivos, tenta fugir à realidade, mas vinham a ele a palidez de Marocas, a sinceridade de Leandro. O narrador-personagem diz "Quanto a mim, cogitava na aventura, sem atinar com a explicação. Tão modesta! Maneiras tão acanhadas!" (ASSIS, 1997, p.

52) O outro responde " - Há uma frase de teatro que pode explicar a aventura, uma frase de Augier, creio eu: 'a nostalgia da lama'. - Acho que não, mas vá ouvindo." (ASSIS, 1997, p. 52 – grifo nosso).

Depois do terrível incidente entre os dois amantes, o narrador diz que à noite apareceu em sua casa uma criada de Marocas, que estava muito aflita, pois a patroa depois de chorar muito, trancada em seu quarto, saiu de casa sem jantar e não voltou mais. A reação de Andrade foi sair logo para procurá-la, mas o amigo o reteve por uns instantes. A criada implorava pela procura da moça. Sarcasticamente, Andrade pergunta se não era costume dela sair assim, ao que a criada responde, prontamente, que não era costume da moça. Uma nova esperança empolgara o coração de Andrade, e ele e o amigo saíram à procura da jovem.

Por fim, depois de uma longa e angustiante procura, a encontram no outro dia profundamente abatida em um hotelzinho barato. Assim que a moça abriu a porta, Andrade empurrou para fora do quarto o amigo que o acompanhava e ele e amante caíram nos braços um do outro. Nada se explicou, "*livres de um naufrágio, não quiseram saber nada da tempestade que os meteu a pique. A reconciliação se fez depressa*" (Assis, 1997, p. 54). Meses depois, Andrade a instalou em uma casinha no Catumbi, onde ainda tiveram um filho que morreu aos dois anos. Depois de algum tempo morre Andrade. Marocas sentiu profundamente a morte do amante, pôs luto, se considerou viúva, e pelos menos nos três primeiros anos, ia à missa no dia de seu aniversário. Passam-se os anos, o narrador a perde de vista e, assim, termina o diálogo entre os dois amigos:

- Pois senhor, é curioso. No meio de uma paixão tão ardente, tão sincera... Eu ainda estou na minha; acho que foi a nostalgia da lama.

- Não: nunca a Marocas desceu até os Leandros. - Então porque desceria naquela noite?

- Era um homem que ela supunha separado, por um abismo, de todas as suas relações pessoais; daí a confiança. Mas o acaso, que é um deus e um diabo ao mesmo tempo... Enfim, cousas! (ASSIS, 1997, p. 54)

De certa maneira, a "singular ocorrência", na visão de Lúcia Serrano²⁰, que serve de título ao conto, sugere algo trivial, como uma curiosidade, mas que ao mesmo tempo, no recorte, vai circunscrever um enigma que envolve os dois homens, suas hipóteses, e uma interrogação que não se resolve claramente. É como um comentário *en passant* que a cena se arma, na circunstância de ver a mulher que entra na igreja, enquanto "se joga conversa fora", na rua. Fala-se de Andrade e Marocas.

Andrade é "meio advogado, meio político". Há uma vacilação das posições às quais ele responde. Pela lógica machadiana, ele pode ser também "meio casado" - tinha uma mulher bonita, afetuosa e *resignada*. Por que *resignada*? Machado nos leva a adicionar mais um

²⁰ PEREIRA, Lucia Serrano (2008). Op. Cit., p. 121.

elemento na série dos meios, "meio mulherengo". Ou seja, trata-se de um sujeito, tipicamente burguês, que tem sua família, mas é vulnerável às aventuras extraconjugais: "ele tinha em alto grau a paixão das mulheres." (ASSIS, 1997, p. 48).

Marocas, por sua vez, é apontada como aquela que *florescia*. Flor que rapidamente se alinha no suposto sugerido da camélia; assim como Margarida Gautier, a Dama das Camélias, ela tem a origem na promiscuidade e na prostituição: "...vá excluindo as profissões e lá chegará." (ASSIS, 1997, p. 47). Esses poucos traços destacados de um e de outro são suficientes para dar o tom do encontro. É notório que Andrade já tinha visto, à distância, uma mulher bonita e a esperou, em seu alvoroço, antecipando a aproximação daquela mulher na rua, como aquele que estaria sensível à abordagem, e, nesse sentido é ele quem se oferece à Marocas; ela, nesse primeiro momento, faz o exercício de seu ofício, mapeia, e, mais do que se oferecer, efetivamente o escolhe.

Poderíamos ver no ato de Marocas, a suposta traição ao amante, a eterna "estocada da outra": envolver-se com Leandro é uma forma de abalar as bases de Andrade e precipitá-lo, como o precipitou, definitivamente para a amante. Afinal, ele a perdoa, a instala em uma casinha nos arrabaldes da cidade e tem um filho com ela. Trata-se, talvez, de uma "forma sacrificada" de dissimulação.

Um drama se configura dentro do conto. Encena-se a Dama das Camélias²¹ no teatro do Rio, ambos assistem, ele a observa: ela chora, se identifica. A história se delinea, Marocas será devotada a Andrade como Margarida a Armando, com todos os limites, dispensando os bons capitalistas que a sustentam, merecendo a pureza do beijo na testa. É como Margarida que empenha todos os seus bens, os diamantes, devolve os cavalos comprados a crédito, vende sua linda capa, tudo para pagar suas dívidas e deixar a "vida anterior". Marocas, por sua vez, penhora suas jóias para pagar a prosaica conta da costureira, também em silêncio, sem queixa. Margarida, apesar de todas as renúncias, sabe muito bem o seu lugar: "[...] quero tomar-lhe o coração, nunca hei de lhe tomar o nome. Há coisas que uma mulher não apaga de sua vida, Nichette, e que dariam ao marido o direito de censurá-la"²². *A Dama das Camélias*, importante lembrar, estreou em Paris em 1852, e fez sucesso no Rio de Janeiro, em 1856. Segundo Gledson²³, a regeneração por amor da cortesã Margarida Gautier suscitou, na época, vários contra-ataques, dos quais a peça de Émile Augier foi um dos mais conhecidos. Em Augier²⁴ *"la nostalgie de la*

²¹ PEREIRA, Lucia Serrano (2008). Op. Cit., p. 121.

²² DUMAS FILHO, Alexandre. *A dama das camélias*. São Paulo: Brasiliense, 1965. p. 56.

²³ Nota de John Gledson. In: ASSIS, Joaquim M. Machado de. *Contos: uma antologia*. Vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 51.

²⁴ A peça de Augier, em questão, se intitula *Lé mariage d'Olympe*, tendo sido traduzida para o português em 1857. A partir da pesquisa realizada por John Gledson sabemos que a peça foi proibida pela censura naquela época; mais adiante, em 1880, foi representada no Rio, com sucesso.

boue" tem a ver com a personagem Olympe Taverny, ex-cortesã, que casa com um conde, mas que por tédio ou "nostalgia da lama" retoma seus antigos roteiros.

Em seu texto, "*Singular ocorrência teatral*"²⁵, João R. Faria propõe duas posições antagônicas, em que examina, pelo viés da intertextualidade, o conto na relação às três peças em movimento. Em Dumas a virtude que pode ser encontrada e resgatada da "lama"; em Augier se trata da posição conservadora, com a qual Machado não concorda²⁶, enunciada na peça pela voz do marquês que afirmará "que um pato levado a um lago de cisnes inevitavelmente sentindo falta de seu charco, voltará a ele". Otto Maria Carpeaux²⁷ faz também o assinalamento da diferença entre Dumas e Augier, dizendo que este previne os pais contra o perigo das aventuras eróticas para os filhos, o que poderia corromper a família, enquanto Dumas Filho fazia a defesa da "liberdade erótica dos filhos contra as convenções rigorosas da família francesa, das quais a prostituta virtuosa se torna a vítima".

Outra questão a se considerar, em "*Singular ocorrência*", é o fato de Marocas não ser uma cortesã nos moldes europeus, como a Margarida de *A dama das camélias*, ou como Lúcia de *Lucíola*, ligadas à riqueza e ao luxo que circulam nas altas rodas. A moça era uma prostituta pobre em sociedade de origem colonial patriarcal, provinciana e escravocrata. Assim, Andrade, que "tinha em alto grau a paixão por mulheres", era bem casado com uma bonita e "resignada" mulher que naturalmente aguentava calada os seus caprichos. Todos os amigos – e quem sabe toda a sociedade - do "meio advogado, meio político" sabiam do seu caso com Marocas. E ela, que além de prostituta é sua amante, aceita, sem nenhuma reivindicação, que ele vá passar o feriado com sua família. Com uma pitada de humor diz que vai jantar com o retrato do amante e ele comove-se com sua doce submissão e procura compensá-la com uma "casinha no arrabalde", ou seja, longe do olhar público.

Também, outro ponto relevante é a cobrança de Andrade em relação a Marocas, cobrança de uma fidelidade feita por um adúltero. A naturalidade com que isso é narrado deixa de pano de fundo a aceitação tácita de que ao homem é lícito trair, mas à mulher, não.

Mas, o equilíbrio dessas convenções se perde quando repentinamente tudo se desorganiza. A promiscuidade de Marocas estava contida em nome do amor. Até que o avesso entre em cena. Os lugares ocupados por cada um entram em vertigem²⁸: Andrade que

²⁵ FARIA, João Roberto. *Singular ocorrência teatral*. In: Revista da USP de junho, julho, agosto de 1991, p. 161.

²⁶ Segundo João Roberto Faria, *O casamento de Olympia* foi comentado por Machado de Assis em uma crônica escrita em 8 de janeiro de 1860, onde ele estabelece diálogo entre esta e as ideias de Dumas Filho.

²⁷ CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*, vol. V. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978. p. 2124.

²⁸ PEREIRA, Lucia Serrano. (2008). Op. Cit., p. 122.

era tão amoroso e protetor (dentro dos contornos possíveis de sua circunstância) não economiza na crueldade; Marocas, em desespero, se desgarrá pela cidade, como se deixando morrer de dor, indo para um lugar qualquer em abandono, depois de ter se deixado tomar pelo circuito de um gozo que a fez repetir pontualmente o passeio pelo Rocio. Disso, do gozo, não se tem dúvida, Marocas escolhe Leandro porque não pode escapar disso que acontece disparado por um olhar, pelo "olhar intenso", nada a ver com romance. Leandro fica perplexo, abalado com o desinteresse dela ao final. Não se tratava mesmo de Leandro, mas sim de *um* Leandro, um que permitisse que algo outro emergisse, essa face que se supunha *separada* do mundo de Marocas com Andrade por um abismo. Por outro lado, o possível envolvimento de Marocas com Leandro não nos é confirmado, podendo tão somente ser uma artimanha do rapaz. Ou a suposta "nostalgia da lama", inevitável para uma prostituta, é o que de fato, supostamente, teria movido Marocas na entrega à Leandro? Ou poderia ser simplesmente cálculo e investimento em Andrade?

Assim, Marocas não podia recair aos hábitos de cortesã, ao mesmo tempo em que alcançar o casamento ao lado do homem que ama seria uma extravagância. Mas, depois de seu suposto envolvimento com Leandro, ela alcança uma espécie de casamento com Andrade, pois ele acaba bancando um lar para ela até a sua morte. Num jogo de máscara, a moça assume ora a face amorosa, modesta, idealizada, ora a face degradada, que volta às origens, desce e transgride. Resta-lhe a singularidade: comportar-se, após a culpa e o arrependimento, como uma viúva, depois da morte de Andrade.

2.5 Conflito entre o público e o privado

No conto *Capítulo dos chapéus*²⁹, Mariana é a esposa do bacharel Conrado Seabra. O conflito entre o casal começa numa manhã do mês de abril, por conta do chapéu de Conrado. Era um chapéu simples, leve, um chapéu baixo, relata o narrador distanciado e onisciente. Conrado usava esse chapéu todos os dias quando ia à cidade, em seu escritório ou nas audiências. Somente não usava o chapéu em situações de caráter social. Fora isso, usava sempre, já há cinco ou seis anos. Terminado o almoço, Mariana pediu-lhe que não fosse mais com aquele chapéu à cidade. O marido achou uma tolice. Ela acabou insistindo imperiosa e áspera no pedido. Ele ficou espantado, pois a esposa era tão passiva e meiga. Se no passado tivera uma *vida andarilha*, depois que se casaram, aquietou-se. Os enfeites da casa substituíam-lhe a ausência dos filhos. Mariana vivia em plena harmonia com o ambiente doméstico, visto que sabia a posição de cada objeto na casa. Era sempre a mesma janela que ficava, por exemplo, meio aberta. Logo o restrito universo de Mariana era preenchido por repetitivos hábitos mentais: lia sempre os mesmos livros: *A Moreninha* (sete vezes), *Ivanhoé* e o *Pirata* (dez vezes), e o *Mot de l'enigme*, (onze vezes).

Na verdade, o caso do chapéu tinha sido alertado pelo pai de Mariana, um bom homem, ex-funcionário público, que, por costume antigo, usava casaca. Suportava em silêncio o chapéu baixo do genro; porém, naquele dia, viu Conrado com aquele chapéu na rua, conversando com outros homens; estes, portavam chapéu alto. Pareceu-lhe torpe, então, o chapéu de Conrado. À noite, em conversa com a filha, pintou-lhe o chapéu baixo como a abominação das abominações, e instou com a filha para que o fizesse desterrar. O pai de Mariana considerava muito deselegante, para um advogado com escritório no centro da cidade, o uso de um chapéu tão vulgar. Assim se explica a atitude da esposa de Conrado.

Conrado, por sua vez, não conseguia compreender a insistência daquele pedido de sua esposa e, como era autoritário, isso o irritou. Ou apenas teria dissimulado? Então, acabou sendo

²⁹ ASSIS, Machado de. *Contos: Capítulo dos Chapéus; O caso da vara; Pai contra mãe: leitura obrigatória vestibular UFRGS 2009/2010/Machado de Assis*; [edição Elaine M. da Silveira; estudo crítico Altair Martins. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2008.

irônico, humilhando a esposa. Apenas com o olhar ele a fez sentar e, sorrindo, explicou-lhe que não poderia atender ao seu pedido por uma questão filosófica. Disse-lhe que a escolha do chapéu era regida por um princípio metafísico. Na compra de um chapéu, não havia ação voluntária e livre, mas uma obediência a um determinismo obscuro. Logo o princípio metafísico estava no chapéu enquanto “integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado ab eterno; ninguém o pode trocar sem mutilação.” (ASSIS, 2008, p.11). Conrado ainda esclareceu-lhe que os sábios já estudaram diversos assuntos, mas não o chapéu por todos os lados. Talvez até escrevesse um ensaio sobre aquele assunto. Enfim, concluiu sua reflexão pedindo à esposa que refletisse também, porque talvez nem mesmo o chapéu fosse complemento do homem, mas o homem do chapéu.. Naturalmente, Mariana não entendeu nada, mas chorava de vergonha. Seu marido, então, colocou o chapéu na cabeça e saiu de casa. Mariana continuava a considerar o tal chapéu efetivamente torpe. Também, a humilhação que o sarcasmo do marido lhe imprimiu, diante de um pedido tão simples, a fez odiar ainda mais aquele chapéu. Afinal, o marido se excedera.

Mariana, então, acabou percebendo que era uma tola. Pensou nas amigas Clara e Sofia e percebeu que deveria tratar os homens como eles deveriam ser tratados. Assim, resolveu sair e ir visitar, para se distrair – e não com a intenção de contar o ocorrido – a amiga Sofia. Esta, uma imponente mulher de trinta anos, alta, forte e senhora de si, logo percebeu que a amiga escondia algum desgosto. Mariana rapidamente contou-lhe a história do chapéu. Sofia então declarou-lhe que aquilo ocorrera, daquele modo, porque Mariana era muito mole com o marido. Com Ricardo, seu marido, era tudo muito diferente, porque o que Sofia mandava ele obedecia. Domesticara o marido e o resultado era viver com harmonia conjugal. Tudo o que ela queria ele fazia, mesmo sem vontade; bastava fechar-lhe a cara que ele prontamente a atendia. Mariana invejava a bela definição de sossego conjugal. A rebelião de Eva embocava nela os seus clarins; e o contato com a amiga dava-lhe um prurido de independência e vontade. Os conselhos de Sofia instigavam Mariana a buscar a liberdade, pois Sofia era senhora de si, mas também dos outros. Era honesta, mas namoradeira, sem maldade, por necessidade natural, um costume de solteira. Distribuía *niqueis* a todos os homens que lhe assediavam, mas jamais lhes ofertava uma nota de cinco mil-réis, menos ainda uma apólice, ou seja, flertava sem chegar, ao que parece, ao adultério.

Assim, Sofia, depois de expor à amiga seu método para lidar com o marido, convidou Mariana para passear e ver outros chapéus. Mariana aceitou o convite da amiga, pois queria vingança, gozo, distração. Paradoxalmente, estava contente e inquieta ao mesmo tempo, o suficiente para odiar a raça masculina, excetuando rapazes a cavalo. Sofia estava exuberante e

o chapéu que usava lhe dava um ar senhoril. Mariana praticamente desaparecia ao lado da amiga. Sofia queria passear no centro da cidade e lembrou que iria tirar retrato e ir ao dentista. Vendo o ressentimento da amiga, esquentou a discussão, dizendo à Mariana que ela deveria se libertar da tirania do marido. Mariana, ouvindo os conselhos da amiga, ia “cantando dentro do coração a marselhesa do matrimônio”³⁰.

Chegaram à Rua do Ouvidor pouco depois do meio-dia. Mariana, que não estava acostumada ao movimento do centro da cidade, perturbou-se com a agitação da rua. Sofia, bem à vontade, já olhava para um rapaz na calçada oposta, ao mesmo tempo em que olhava os chapéus das senhoras e dos homens. Sofia era “prática daqueles mares, transpunha, rasgava ou contornava as gentes com muita perícia e tranqüilidade.”(ASSIS, 2008, P. 17).

Da janela da sala de espera do dentista, Sofia, que despertava a admiração dos homens que passavam, contava algumas de suas aventuras na Rua do Ouvidor, fato que causava uma ponta de inveja em Mariana. Então, enquanto esperavam na sala do dentista, Mariana recebeu os cumprimentos de seu primeiro namorado, o Dr. Viçoso, que estivera na presidência de uma província. Usava um chapéu novo, alto, preto, grave, presidencial, administrativo, um chapéu adequado à pessoa e às ambições.

Mariana começou a querer ir embora, era tudo culpa do marido. Pensou em desforra, mas lembrou de sua casa toda tranquila e arrumada. Dr. Viçoso olhava galantemente para Mariana. Sofia e ele conversavam animadamente. Mariana, reclusa, calada, pensou mal da amiga. Mariana expressou seu desejo de ir embora. Dr. Viçoso também disse que era tarde e que precisava ir à Câmara dos deputados. Sofia quis ir à Câmara e convidou a amiga. Mariana rejeitou o convite, mas, para seu pesar, acabou indo à Câmara.

Na Câmara, lentamente Mariana deixava seu despeito desaparecer, pensando em sua casa e nos objetos em seus devidos lugares. Sentia-se cada vez mais dilacerada de toda aquela confusão de coisas. Mariana, então, reclamou das atitudes da amiga, mas esta, depois de acolher o olhar “legislativo” de um secretário, alegou que sua intenção era boa, pois estava tentando restituí-la à *posse de si mesma*. A dúvida começou a atormentar a mente de Mariana, pois talvez o fato de ter se sentido inferiorizada pudesse ter levado-a àquela atitude espalhafatosa. Além disso, admitia ter errado ao comentar o caso com Sofia, porque ela poderia falar para outras amigas. Então, começou a lisonjeá-la e a agradá-la docemente até sem mais pressa de ir embora.

³⁰ A referência ao hino da França de inspiração revolucionária reforça a necessidade de libertação feminina que se desenha ao perfil acomodado de Mariana, sempre obediente ao marido.

Chegando ao fim do discurso e da sessão da Câmara, as duas amigas voltaram à Rua do Ouvidor. Pouco antes de despedir-se da amiga, Mariana, que afinal respirou quando percebeu que ia a caminho de casa, pediu-lhe que guardasse segredo, ao que a outra prometeu. Mariana respirou. *A rola estava livre do gavião*, ou seja, livre das garras da amiga, levava a alma doente dos encontrões, vertiginosa da diversidade de coisas e pessoas. Tinha necessidade de equilíbrio e saúde. A casa estava perto; à medida que ia vendo as outras casas e chácaras próximas, Mariana sentia-se restituída a si mesma. Chegou finalmente; entrou no jardim, respirou. Era aquele o seu mundo, todo organizado, embora um vaso estivesse em lugar trocado, imediatamente restituído, por sua ordem, pelo criado João.

Observando toda a ordem de sua casa, tão diferente daquele turbilhão que vivera naquela manhã com a amiga, concluiu, finalmente, que a culpa da discussão por causa do chapéu era dela. Afinal, Conrado usava aquele chapéu há tantos anos. Seu pai era exageradamente exigente. Resolveu, então, esperar o marido, curiosa para ver sua fisionomia. Pegou seu *Ivanhoé*, mas não conseguiu ler, porque também se prestava a contemplar a sua casa tão correta e organizada.

No final da tarde, enfim, o marido chegou lentamente, mas não com aquele chapéu da discórdia na cabeça, e sim com outro. Mariana chocou-se ao ver o novo chapéu, sofrendo um impacto semelhante de quando percebera o vaso fora do lugar em seu jardim, ou ao que lhe daria uma página de Voltaire entre as folhas da *Moreninha* ou de *Ivanhoé*... “Era a nota desigual no meio da harmoniosa sonata da vida”.(ASSIS, 2008, p. 28) Mariana não concordou com o novo chapéu, aliás “que mania a dela exigir que ele deixasse o outro que lhe ficava tão bem?” (ASSIS, 2008, p. 29). Concluiu que se o antigo chapéu não era o mais adequado, afinal, o de longos anos, era o que quadrava à fisionomia do marido. Mariana recebeu o marido nos braços. Ele perguntou à esposa se havia passado... “Escuta uma coisa, respondeu ela com uma carícia divina, bota fora esse; antes o outro.” (ASSIS, 2008, p. 29)

Capítulo dos chapéus, publicado, inicialmente, em *Histórias sem data*, 1884, narrado em terceira pessoa, inicia com uma proposição épica: “*Musa, canta o despeito de Mariana.*” O narrador, entretanto, não contará uma história de heroísmo sobre a grandeza de um povo, o que seria típico de uma epopeia clássica, nos moldes de uma *Iliada* ou de uma *Odisséia*, de Homero, que invocam as “musas” da inspiração para lançar o seu sopro de “engenho e arte” sobre a obra literária. O que se apresenta, através da pena galhofeira de Machado de Assis, são cenas cotidianas que configuram uma “odisseia de frivolidades” a partir do conflito que se estabelece entre o advogado Conrado Seabra e sua esposa Mariana, por conta de um “simples chapéu”. Numa manhã de abril, de 1879, Mariana pede ao marido que ele deixe de usar o habitual chapéu

baixo que ele trazia à cabeça sempre que ia ao seu escritório no centro do Rio de Janeiro ou nas audiências. Conrado ignorava que a origem do pedido de sua esposa veio por influência do pai de Mariana, que julgava o chapéu do genro inadequado à sua figura e instigou a filha a ter tal atitude. Diante da recusa do marido e da humilhação que ele a faz passar, com seu discurso irônico, utilizando “razões filosóficas” e “princípios metafísicos” para explicar o uso de tal chapéu, como se esse fosse uma continuação do outro, e vice-versa. Mariana, despeitada, parte, com o fim de espairecer, à casa de sua amiga Sofia.

Quanto à questão da típica dialética machadiana da aparência x essência, é possível percebermos suas marcas em algumas passagens desse conto. Na atitude do pai de Mariana que transmite à filha a ideia de que o chapéu usado pelo seu marido rebaixava sua verdadeira pessoa. Na fala de Conrado, quando compõe a sua “metafísica do chapéu”, considerando o chapéu como “a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado ab eterno; ninguém o pode trocar sem mutilação”.(ASSIS, 2008, p. 11). No dilema de Mariana, que se divide entre a atmosfera organizada de sua casa, em seu mundo fechado, e o passeio pelo Rua do Ouvidor, a convite da amiga Sofia, quando um certo demônio soprava nela as fúrias da vingança, “a cuidar a variedade dos chapéus”.

O “caso do chapéu”, entretanto, talvez seja o aspecto menos importante do conto, ou, algo que não é incomum em Machado, o aparente conflito da narrativa na verdade nos conduz a refletirmos sobre a questão do casamento e do comportamento da mulher em face da relação doméstica. O conto é dominado por uma atmosfera de ambiguidade: Mariana e Sofia, personalidades opostas, representam dois universos diferentes, mas próximos entre si, presentes na nova face da realidade brasileira da segunda metade do século XIX.

Mariana, que nos dois últimos anos de solteira teve uma “vida de andarilha”, assim que se casou sucumbiu aos hábitos reclusos. Era uma criatura passiva, meiga, de uma “plasticidade de encomenda”; tudo lhe caía bem. Alienada ao ambiente doméstico, sua vida resume-se a casa e seus objetos: “móveis, cortinas, ornatos supriam-lhe os filhos; tinha-lhes um amor de mãe; e tal era a concordância da pessoa com o meio que ela saboreava os trastes na posição ocupada, as cortinas com as dobras do costume, e assim o resto”.(ASSIS, 2008, p. 8). Trata-se de uma criatura feita de clichês que podem sugerir, num universo patriarcalista, o ideal de feminilidade que afirma a superioridade masculina. Toda a estreiteza de sua vida, aliada a hábitos mentais uniformes, concordam com suas leituras: *dispunha de mui poucas noções, e nunca lera senão os mesmos livros: a Moreninha, de Macedo, sete vezes; Ivanhoé e o Pirata, de Walter Scott, dez vezes; e Mot de l’énigme, de Madame Craven, onze vezes*. Todos são livros românticos marcados por tramas banais e perspectiva idealizante.

Sofia, de perfil oposto ao de Mariana, aparenta ser uma mulher moderna, “senhora de si”, pois possui certa independência e viver em harmonia com seu marido representa o domínio sobre ele. É resoluta, “tinha o dom de fascinar” e seus limites vão além da vida doméstica, estendendo-se para a rua: “*Sofia, prática daqueles mares, transpunha, rasgava ou contornava as gentes com muita perícia e tranqüilidade*”.(ASSIS, 2008,p. 17). Mais ainda: Sofia era honesta, mas namoradeira.

Sofia seria uma mulher adúltera? Mariana experimentou a traição no passeio com a amiga? Eis aí uma típica polêmica machadiana marcada por uma ambiguidade que é tão peculiar no horizonte ficcional deste “bruxo do Cosme Velho”. Então vamos ao “capítulo dos chapéus”. O passeio na “badaladíssima” Rua do Ouvidor, à época de Machado, proposto por Sofia à amiga Mariana para que pudessem “*contemplar a vista de outros chapéus bonitos e graves*”, ou seja, para paquerar rapazes bonitos e elegantes e também olhar lojas, entre outras coisas, pode sugerir uma atmosfera de adultério. No conto, encontramos o seguinte comentário sobre Sofia: “Honesto, mas namoradeira; o termo é cru, e não há tempo de compor outro mais brando. Namorava a torto e a direito, por uma necessidade natural, um costume de solteira. Era o troco miúdo do amor, que ela distribuía a todos os pobres que lhe batiam à porta: - um níquel a um, outro a outro; nunca uma nota de cinco mil-réis, menos ainda uma apólice.” (ASSIS, 2008, p. 14)

O que pode significar uma esposa “honesto, mas namoradeira”? Será que quer dizer, em termos mais claros e contemporâneos, que ela não fazia sexo com mais ninguém, além do marido? Mas que apreciava fazer o jogo da sedução? Poderíamos assim descartar a hipótese de “traição”? Há, entretanto, um traço que também é bem peculiar na narrativa machadiana: “a relativização de todas as certezas”. Assim, a relativização da “fidelidade” também está obrigatoriamente implícita nesse conto. Até que ponto Sofia pode estar sendo “infel”, mesmo não fazendo sexo com mais ninguém, fora o marido? Estará sendo adúltera? Estará traindo o marido? Tudo depende do ponto de vista do que é a honestidade, e esta é uma questão recorrente em Machado de Assis. Enfim, parece que tanto Sofia brinca habilmente com os limites do que formalmente se pode considerar, à época, como fidelidade, como Mariana esteve a um passo de ultrapassar intempestivamente esse limite, por raiva do marido, e não o fez. Quem será de fato fiel? Será essa uma pergunta a que se pode responder com exatidão? Como tanta coisa inserida elipticamente em Machado, parece que não seria o caso. Tudo depende da perspectiva pela qual se olha e se julga o episódio.

Ao iniciar o conto com uma “querela doméstica”, por conta de um chapéu, Machado propõe um jogo de reviravoltas, que se inicia entre quatro paredes, no ambiente íntimo e

doméstico (ou domesticado), até a dimensão do espaço público em plena transformação. Na passagem do mundo privado, o universo doméstico, ao público, a badalação das ruas, experimentada por Mariana quando decide, por conta de sua revolta com o marido, sair de seu lar para ganhar as ruas do centro da capital fluminense, com sua independente amiga Sofia, pode-se inferir uma alusão crítica da pena machadiana ao declínio do tradicional patriarcado provinciano e a coexistência deste com outra concepção de cidade, mais moderna e burguesa. Trata-se de uma mudança – já pontuada aqui nesse estudo através da pesquisa de Jurandir Costa – que passa a insinuar-se no casamento e nas relações entre homem e mulher. É o conflito entre privado e o público, efeitos ainda hesitantes da modernidade que alcança o Rio de Janeiro no final do século XIX.

O chapéu é o objeto que articula as linhas de tensão na trama narrativa do conto. O homem estabelece uma relação quase intrínseca com seu chapéu, onde um não vive sem o outro, podendo um ser o complemento do outro, em reciprocidade. A mulher também pode, por sua vez, ocupar esse lugar de "ornamento do homem", neste sentido, quando ela se propõe a fazer valer a sua voz e opinião, causa uma "revolução", ou, pelo menos, desestabiliza a harmonia do lar.

Mariana é um símbolo de passividade e até mesmo de certo automatismo servil, com todas as suas leituras banais – lê sempre os mesmos livros românticos e fantasiosos –, ou com seu olhar de dona de casa que acaricia as linhas retas e encaixa cada peça no seu lugar. Sua "revolução" é estimulada pela voz e visão do pai. De certa maneira, trata-se de algo que vem da autoridade de um homem que também ganha a estigma de chefe da família. E o pai, no conto, é levado quase à caricatura do homem aferrado aos hábitos antigos. Entretanto, a novidade que se revela no conto é a possibilidade nova da mulher percorrer espaços antes vetados pela tradição patriarcal. Ou seja, a mulher vira uma consumidora, em potencial, e está apta, dentro dos limites ainda impostos pelo regime matrimonial, para vivenciar as transformações e possibilidades do mundo moderno.

A metrópole, suas lojas, esquinas, a tão movimentada Rua do Ouvidor, uma das principais artérias do Rio de Janeiro, pulsando e vibrando com a sua "confusão das gentes", onde Sofia, "prática daqueles mares, transpunha, rasgava ou contornava as gentes", na sua abundância de chapéus masculinos e femininos, causam um choque, um atordoamento em Mariana que não consegue circular com destreza por esse ambiente.

A Rua do Ouvidor, tão referida na narrativa machadiana, promove o desfile da moda, do comércio, dos affaires, da política, e dos contrastes. É o mundo moderno que vem recobrando a velha ordem patriarcal. Sofia é a mulher que consegue encontrar um lugar nesta circulação,

embora carregue o estandarte da promiscuidade, pois é como sedutora, namoradeira, que ela se encontra com desenvoltura nessa nova face social. Como pretensa dominadora dos "chapéus", a começar pelo marido, tinha olhos para todos os ingleses, a cavalo ou a pé, distribui seus *níqueis* aos homens. Ou seja, é Sofia que parece chegar ao cabo da "revolução doméstica", pois o marido e todos os homens com os quais flerta, passam à condição de objetos de seu capricho. Trata-se da operação sinuosa que se manifesta na ação feminina e que vai revertendo as circunstâncias devagar, *aos saltinhos*, até ver o homem subjugado. Cálculo ou vingança? O que move estas mulheres?

Como o elemento furtivo não é incomum no universo machadiano, é preciso perceber as sutilezas e os detalhes de sua composição. A epígrafe de Molière que Machado escolhe e que dá nome ao conto tem aí seu lugar, trata-se da vingança feminina³¹. Entretanto, essa "vingança" contra o autoritarismo masculino não se fundamenta, embora a sobrevoe em alguns momentos, no espírito de Mariana que, por conta de sua "plasticidade de encomenda", acaba preferindo a velha ordem de seu ambiente doméstico.

Arma-se, assim, uma tensão entre o domínio do público e a submissão ao privado. Há um nítido contraste entre as duas mulheres que protagonizam o conto. Mariana ainda está condicionada a uma velha ordem, antiga, tradicional, colonial. Já sua amiga experimenta, inaugura a novidade, o moderno, o urbano, e o faz de modo voraz com prática e habilidade. Sofia compreende o ressentimento da amiga, por conta do episódio do chapéu de seu marido, e trata de pôr pimenta em seu ânimo, pois ainda era tempo de libertar-se. "E ensinava-lhe um método para subtrair-se à tirania. Não convinha ir logo de um salto, mas devagar, com segurança, de maneira que ele desse por si quando ela lhe pusesse o pé no pescoço". (ASSIS, 2008, p. 17)

Mariana, contudo, não consegue evitar a perplexidade, o temor, a vertigem caleidoscópica que a agitação de toda essa novidade produz em seu íntimo. Não flerta, sente-se mal com os olhares interessados dos homens, embora admire alguns; não quer saber da rua, mas vai espiá-la da janela, quando não se vê tão exposta; não quer falar com o ex-namorado,

³¹ Epígrafe: GÉRONTE Dans quel chapitre.S'il vous plaît? SGARANELLE Dans lê chapitre dès chapeaux. MOLIÈRE.". In: ASSIS, Joaquim Maria Machado. Machado de Assis Contos: Capítulo dos Chapéus; O caso da vara; Pai contra mãe: leitura obrigatória vestibular UFRGS 2009/2010. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2008. O diálogo vem de uma farsa de Molière intitulada *Le médecin malgré lui*, onde a mulher, Martine, quer se vingar de Sgaranelle, o marido que bebe e a espanca. Surge uma situação onde é necessário achar um médico para curar a filha de Géronte da mudez, e Martine aproveita a oportunidade dizendo que seu marido é um excelente médico, mas que isso só é admitido quando ele apanha, é preciso que ele seja espancado para que se revele sua habilidade; a trama parte dessas coordenadas e lida com a dominação masculina sobre a mulher e o desejo de vingança desta.

mas "a presença de um tal homem lhe atava os sentidos";(ASSIS, 2008, p. 20) não quer, ao final, que o marido troque o chapéu, mas bem que sentiu-se tomada de ódio por aquela "peça ridícula".

Quando enfim se despede da amiga e se vê, portanto, livre do "gavião", Mariana, por "necessidade de equilíbrio e saúde", respira aliviada e vai para sua casa. Ao se aproximar do lar sente-se "restituída a si mesma". Chegando finalmente ao seu mundo, imediatamente solicita, de modo imperativo, que o jardineiro coloque o vaso, que enfeitava seu jardim, no lugar de antes. Todo o resto estava em ordem. E logo o marido chegaria com um chapéu novo e ela, prontamente, lhe solicita que fique com o antigo. Ou seja, tudo deve voltar à antiga familiaridade doméstica. Afinal, a "santa monotonia" a acalentava no seu "regaço eterno".

De acordo com as observações de Luiz Roncari³², no artigo em que apresenta uma análise do conto "Capítulo dos Chapéus", a percepção de Mariana, ao encontrar-se em seu ambiente doméstico, certa de que sua aventura fora irresponsável, de que a única coisa que estava fora da ordem doméstica era um vaso do jardim, é como se ele "simbolizasse a ela e a sua saída para a rua e a assembleia, tentando ocupar o lugar do homem. Assim, o vaso, como ela, também deveria retornar ao seu lugar." (RONCARI, 2005, p. 254).

A propósito do vaso, Roncari nos leva a perceber que Machado, como grande leitor dos clássicos, sabia muito bem que o vaso constituía a representação da mulher na sociedade patriarcal grega; lugar onde o homem depositaria a semente que viria a perpetuar a linhagem masculina.

Assim, parece que Mariana aprendeu e se conformou com a sua condição de subordinada ao ambiente privado e domiciliar. Preferiu não se sacrificar, não levar adiante a sua "revolução", "como se tivesse adquirido a lucidez de que o tempo do reconhecimento ainda não havia chegado para ela." (RONCARI, 2005, p. 254). Daí justifica-se o choque violento que recebe quando o marido retorna do trabalho com outro chapéu que não o de costume, como se fosse *a nota desigual no meio da harmoniosa sonata da vida*. Ela o sente "como se tivesse havido uma subversão promovida pelos ideais revolucionários da Ilustração: o seu reconhecimento como um sujeito com vontade e a sua aceitação pelo outro". (RONCARI, 2005, p. 254).

Toda essa cena final, que encerra a "querela doméstica", ocorre justamente ao entardecer, com o crepúsculo,

³² RONCARI, Luiz. *Machado de Assis: o aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana*. Revista Brasileira História, año/vol. 25, número 050. Associação Nacional de História. São Paulo, Brasil. Pp. 241-258. 2005.

... quando levanta voo a ave de Minerva, e completava, numa sequência invertida, os três momentos cruciais da Revolução Francesa: *Voltaire*, como o representante maior da formulação de seu ideário; a *marselhesa*, como o hino do momento da ruptura revolucionária com o Antigo Regime; e *Bonaparte*, como a encarnação do Estado que iria consolidá-la e universalizá-la. Mas nada soava mais estranho, no mundo social em que se passava a nossa história dos chapéus escrita quase um século depois da Revolução, do que esses três passos fundamentais da nossa modernidade histórica. Assim, penso que o conto “Capítulo dos Chapéus” também poderia se chamar “O caminho do triste esclarecimento de Mariana”. (RONCARI, 2005, p. 255)

O triste esclarecimento de Mariana será talvez por conta de, depois de ter vivido o impactante passeio público, a observar o desfile dos chapéus da Rua do Ouvidor, entre outras coisas, na companhia de sua independente amiga Sofia, necessita e quer voltar para a harmonia de seu ambiente privado. Busca, aliviada, o caminho de volta, depois de todo o choque que sofre no confronto com a liberdade das ruas do centro do Rio de Janeiro. Mas à espera do marido, já em seu “regaço eterno”, não consegue retomar a leitura de uma página sequer do *Ivanhoé* - mesmo que a interrupção da leitura fosse para acariciar as cortinas, o fato é que não conseguiu. Toda a vertigem do urbano que Mariana, no atordoamento íntimo de sua “experiência transgressora e revolucionária”, experimenta, apesar de seu retorno à velha ordem, de alguma forma pode ter-lhe afetado o espírito.

Enfim, todo o mosaico de sensações, que a provinciana moça experimenta, aludem, de certa forma, à eclosão de novos paradigmas sociais que revelam mudanças nos hábitos e posicionamentos e, ao mesmo tempo, a hesitação ou o medo de desacomodar aquilo que há tanto tempo já estava estabelecido. Típica dicotomia que os tempos de transição produzem na natureza humana.

2.6. O adultério à sombra do casamento

“D. Paula”³³ foi publicado pela primeira vez na *Gazeta de Notícias* em 1884, e, posteriormente, no volume *Várias histórias*, de 1896. O conto é a história de uma senhora, D. Paula, uma “bonita velha, elegante, dona de um par de olhos grandes, que deviam ter sido infinitos” (ASSIS, 2002, p. 108), que tenta salvar o casamento de sua sobrinha, Venancinha, depois que esta tem seu casamento com o advogado Conrado ameaçado por uma suspeita de traição, “um prólogo” de adultério. Disposta a restaurar a paz doméstica, D. Paula vai até o escritório de Conrado e põe-se a ouvir suas razões. Ouviu calada a indignação do rapaz nada disposto a aceitar os “desazos” da esposa. Concordeu que a sobrinha fosse leviana, o que era próprio da idade. Era uma moça bonita, atraía olhares quando saía à rua e era natural que a admiração dos outros a lisonjeasse. Enfim a vaidade de um e o ciúme do outro explicavam tudo segundo a conclusão de D. Paula. Acabou por aconselhar o rapaz a proceder com cautela e doçura ensinando-lhe como uma senhora deveria portar-se publicamente. Aos poucos o rapaz foi cedendo ao discurso da senhora e por fim ela lhe propôs que perdoasse a moça, fizesse as pazes, pois a levaria para a sua casa na Tijuca, por um desterro de um ou dois meses, encarregando-se de lhe pôr ordem ao espírito.

O rapaz aceitou o trato. Na despedida, a fim de que fosse logo se encarregar da sobrinha, D. Paula descobre, por Conrado, que o rapaz, pivô do conflito, era um tal de Vasco Maria Portela, filho, recém chegado da Europa, de um antigo diplomata conhecido seu. E pouco a pouco o leitor fica sabendo que também a própria D. Paula havia, no passado, se envolvido com o pai do suposto amante da sobrinha. Ela então se retira com a sobrinha para a Tijuca, a fim de tentar educar Venancinha para o casamento. E lá, D. Paula se entrega ao devaneio e à lembrança do tempo em que fora jovem e amante do diplomata Vasco:

Amaram-se, fartaram-se um do outro à sombra do casamento, durante alguns anos e, como vento que passa não guarda a palestra dos homens, não há meio de escrever aqui o que então se disse da aventura. A aventura acabou; foi uma sucessão de horas doces e amargas, de delícias, de lágrimas, de cóleras, de arroubos, drogas várias com que encheram a esta senhora a taça das paixões. D. Paula esgotou-a inteira e emborcou-a depois para não mais beber. A saciedade trouxe-lhe a abstinência, e com o tempo foi esta última fase que fez a opinião. Morreu-lhe o marido e foram vindo os anos. D. Paula era agora uma pessoa austera e pia, cheia de prestígio e consideração. (ASSIS, 2002, p. 110/11)

³³ ASSIS, Machado de. *Várias Histórias*. São Paulo: Ática, 2002.

Uma das particularidades do conto *D. Paula* é o fato de o narrador – que é, predominantemente, masculino nos contos e romances de Machado de Assis - permitir que as mulheres falem. O uso do discurso direto para as personagens femininas não é comum na narrativa machadiana. Aliás, muitas vezes, o narrador fala da mulher à revelia desta - como, por exemplo, acontece no conto “*Singular Ocorrência*” -, criando um tipo incapaz de expressar-se e mostrar-se por si, revelada ao leitor apenas a partir do discurso do outro. Essa estratégia, de silenciar a personagem, parece facilitar uma construção que sirva especialmente àquilo que o narrador quer mostrar. É inevitável lembrarmos de como Bento Santiago, narrador e protagonista do romance *Dom Casmurro*, constrói Capitu, expondo, a sua maneira, as atitudes da esposa com o objetivo de convencer o leitor sobre a traição da mesma. Uma construção tão extraordinariamente elaborada e consoante com os padrões da sociedade patriarcal de sua época que só pôde ser relativizada em um contexto muito distanciado, sessenta anos depois do lançamento do livro, a partir do legado Caldwell.

Capitu é, sem dúvida, a mais famosa criação feminina machadiana. Considerada por muitos como a personagem feminina melhor esculpida pelo escritor carioca. Mas a galeria construída por ele é muito mais ampla e diversificada. A grande produção de contos de Machado, destinada primeiramente à publicação em jornais da época, como *A Estação*, *Jornal das Famílias* e *Gazeta de Notícias*, traz em si uma variedade de mulheres, que vão das mais “tradicionais” - aquelas que se encaixam nos padrões sociais do século XIX e nos estereótipos sociais esperados para aquele contexto histórico - até as mais enigmáticas, cujas ações não correspondem, ou fogem, àqueles padrões. É nesse grupo de mulheres que se encaixam *D. Paula* e *Venancinha*. São mulheres consideradas adúlteras, comportamento socialmente condenado no século XIX, quando o perfil ideal de mulher é aquele cuja ambição máxima se resume ao casamento e à maternidade, instituições que lhe garantiam respeitabilidade e colocavam-na num lugar social desejável.

A mulher ideal, adequada aos padrões da época, era aquela que vivia para os filhos, o lar e o marido. Bastava algum conhecimento de francês e piano para o contato social; docilidade, sutileza e submissão eram os comportamentos esperados. Era inferior ao homem e ocupava, por isso, um papel secundário na constituição familiar. Deveria, também, ser uma saudável procriadora, para assegurar herdeiros. Administrar tarefas domésticas, supervisionar os cuidados com a casa e criados, providenciar reuniões, jantares e festas, também eram papéis seus.

D. Paula, em especial, não se encaixa nesses padrões. É uma viúva que, apesar disso, continua morando solitária na Tijuca, na época um bairro de chácaras, afastado. A morte do

marido fazia com que a mulher pudesse assumir alguma autonomia, com reconhecimento social para gerir por si mesma sua herança na ausência de outros homens. Entretanto, apesar disso, a convenção social vigente era que uma mulher viúva reunisse parentes para reconstruir um núcleo familiar respeitável. Um desses casos, na própria prosa machadiana, é o de dona Glória, de *Dom Casmurro*, a mãe de Bentinho, que, ao ficar viúva, chama à sua casa o irmão Cosme e a prima Justina, cuja função social é a recomposição de um núcleo socialmente aceitável. Nesse exemplo, inclusive, a presença do agregado, José Dias, reforça ainda mais a configuração de poder econômico exercido pela viúva.

No primeiro parágrafo do conto “*D. Paula*”, o leitor toma ciência de que a tia viúva de Venancinha, D. Paula, mora no alto da Tijuca, de onde raras vezes desce. E essa informação posta logo no início do texto demarca uma importância. Parece não deixar dúvidas de que D. Paula não é realmente uma personagem típica (ou exemplar) dos padrões usuais do século XIX. O narrador esclarece que a personagem veio para a casa da irmã, na Rua do Lavradio, e que, logo após o almoço, correu a visitar a sobrinha. Ora, se a personagem tem família (irmã, sobrinha), porque viveria só, isolada em um bairro distante? Talvez para estar longe dos olhos e ouvidos da opinião pública e da sociedade, já que o texto não faz referências a possíveis atividades ligadas ao campo que a personagem possa vir a exercer. Tampouco a falta de traquejo social pode ser uma explicação, já que D. Paula aparece sempre posta de maneira muito adequada, em todas as situações do conto.

D. Paula é uma personagem elegante, distinta. Ao chegar à casa da sobrinha, encontra-a chorando, mas antes de alarmar-se, deixa a sobrinha chorar para acalmar-se e, enquanto isso, vai tirando a capa de rendas pretas que a envolvia, e descalçando as luvas. É o próprio narrador que fala de sua elegância e beleza, e as atitudes e gestos da personagem reiteram essas características.

A maneira como D. Paula se veste denuncia a sua condição social elevada e a própria conduta moral que deve manter. Quando a elegante viúva descobre que a sobrinha está envolvida com o filho de seu antigo amante, empalidece e, para recuperar-se do susto e voltar a ser senhora de si (e da situação), para um instante, depois de despedir-se de Conrado e antes de voltar à rua, espaço público onde a imagem tem uma importância vital para a manutenção do lugar social que a personagem ocupa, reflete e recompõem-se.

No corredor, “sem ter a necessidade de ajustar a capa”, fê-lo durante alguns minutos, com a mão trêmula e um pouco de alvoroço na fisionomia. Chegou mesmo a olhar para o chão, refletindo. Saiu; foi ter com a sobrinha. Quando D. Paula hesita, ela recorre ao expediente de ajustar sua roupa, como se quisesse, analogamente, ajustar seu espírito aos olhos da opinião

que lhe esperava na rua. Ela acalma a mão trêmula e a fisionomia, retoma o controle de si e vai, resoluta, em direção à sobrinha, para resolver o impasse a que se dispôs. E, apesar de levar consigo o nome de Vasco e a perturbadora situação, ligada ao seu segredo do passado, permanece senhora de si, pronta a ser uma ilibada conselheira moral para a sobrinha.

Sabemos que D. Paula guarda, no alto da Tijuca, onde mora, um segredo e que não é o único posto no centro da narrativa. E pela reiteração da ideia de segredo, ao longo do conto, talvez possamos percebê-la como uma possibilidade interpretativa. Há muitos outros segredos nessa história: o segredo que Venancinha esconde do marido, mas que ele descobre; o segredo da própria D. Paula, de ter amado outro homem à sombra do casamento; e até mesmo o segredo que Venancinha esconde de D. Paula, pois não conta tudo o que se passa entre ela e Vasco Maria Portela - o pivô da crise de seu casamento com Conrado - logo na primeira conversa que tem com a tia.

No conto, tudo está subentendido. Nada é explícito. Nem mesmo quando Venancinha vai contar a tia sobre o episódio do encontro no teatro, com o tal Vasco, elas falam claramente a respeito. D. Paula, por pudor, não perguntou as próprias palavras do namorado da sobrinha, embora tenha imaginado as circunstâncias. Ou seja, nem mesmo as palavras podem ser colocadas às claras: o pudor as interdita.

Há um jogo de segredos e revelações feito a portas fechadas, longe dos olhos e ouvidos alheios, que governa o andamento do conto. Até mesmo a natureza entra nesse jogo de esconder e revelar. Para dizer que a infidelidade de D. Paula aconteceu há muito tempo e que essa questão já é passada, o narrador afirma: “como o vento que passa não guarda a palestra dos homens, não há meio de escrever aqui o que então se disse da aventura”. Entretanto, quase no final do conto, deparamo-nos com o seguinte trecho:

Ventava um pouco, as folhas moviam-se sussurrando, e, conquanto não fossem as mesmas do outro tempo, perguntavam-lhe: ‘Paula, você lembra-se do outro tempo?’ Que esta é a particularidade das folhas, as gerações que passam contam às que chegam as coisas que viram, e é assim que todas sabem tudo e perguntam por tudo. Você lembra-se do outro tempo? (p. 114/15)

Sugestivamente o narrador afirma que “o vento não guarda as conversas dos homens”, e por isso é impossível saber o que se disse sobre o envolvimento de D. Paula com Vasco Maria Portela há trinta anos. Mas as folhas, estas não esquecem, e perpetuam as histórias *sussurrando*. Se os homens podem esconder e até apagar suas histórias aos olhos da sociedade, a natureza encarrega-se de renová-las, de trazê-las novamente à lembrança.

Não há, pois, a certeza de que a aventura de D. Paula tenha sido desconhecida ou esquecida pela sociedade. O fato é que, trinta anos depois, D. Paula aparece restaurada e, isolada de suas lembranças e segredos, carrega indícios de respeitabilidade.

Esconder, ocultar, dissimular, sussurrar, parecem ser os elementos necessários para conduzir as ações de mulheres como D. Paula que, perante uma sociedade que lhe exige determinado comportamento, necessitam desses artifícios para dissipar dúvidas que possam surgir sobre suas reputações. D. Paula possui a aparência austera, prestígio e consideração, apesar de guardar um “segredo” sobre seu passado que poderia ter um efeito devastador.

Assim, o narrador, que parece não condenar o adultério de D. Paula, mostra como ele foi satisfatório a ponto de não ter sido esquecido pela respeitada senhora que deliciou-se, de certa maneira, com a possibilidade de evocar tais lembranças. Entretanto, deve permanecer oculto perante o social, sem possibilidade de compartilhá-lo, fruído apenas na interioridade da personagem. Eis os limites da condição feminina, num mundo que ainda a oprime.

2.7. A sedução feminina

"*Missa do galo*"³⁴, publicado em *Páginas Recolhidas*, em 1899, assinala o tempo da maturidade artística de Machado de Assis como autor – com seu inconfundível estilo inovador, com a sua abertura estética e seu trabalho de elaboração ficcional já consolidados.

Através de seu enunciado, o conto expõe a sua impossibilidade de afirmar, a sua relação com um tempo de lazer, de intervalo, de espera, de distração, de fantasia e de sonho, com camuflada liberação de desejos reprimidos e velada crítica a uma sociedade hipócrita e preocupada com aparências.

"Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta." (ASSIS, 1997, p. 55). Com essa frase o narrador personagem, Nogueira, inicia o relato, resgatado de sua memória, sobre uma sugestiva conversa que teve, em seu passado, com certa senhora. Aqui, segundo José Luiz Passos³⁵, a narrativa apresenta "uma série de sugestões para a explicação deste episódio, que uma vez adotada pelo leitor acaba por contradizer o marco inicial do conto: percebe-se que o narrador sabe muito mais do que aparentemente deseja revelar". A expressão "entender a conversação" implica o leitor na proposição de um juízo sobre a natureza do encontro e o caráter de ambos os envolvidos.

Nogueira, jovem de dezessete anos, narra seu encontro com Conceição, "a mulher de trinta". É noite de Natal, e o título do conto vem por contiguidade - o episódio ocorre enquanto aguarda a hora para ir à Missa do galo na Corte. O ano é o de 1861 ou 1862, no Rio de Janeiro. O jovem encontra-se hospedado na casa do escrivão Menezes, que havia sido casado em primeiras núpcias com uma de suas primas. Nogueira vinha de Mangaratiba para o Rio, a estudo, e instala-se junto a Menezes e Conceição, a segunda esposa. As observações do narrador dão o tom da rotina: a família era pequena, deitavam cedo, e conviviam em harmonia doméstica. "Costumes velhos" é o dizer do clima da casa, a não ser por um detalhe, o "teatro". Nogueira nunca tinha ido ao teatro, Menezes ia regularmente, uma vez por semana. Quando Nogueira lhe pede para ir junto, o riso é compartilhado entre dona Inácia - mãe de Conceição - e as criadas, o jovem fica excluído do sentido da piada. O teatro era "um eufemismo em ação". Todo mundo sabia na casa que a palavra designava o encontro com a amante com a qual Menezes passava aquela noite da semana.

³⁴ ASSIS, Machado de. *Páginas recolhidas*. São Paulo: Globo, 1997.

³⁵ PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankin Editorial, 2007, p. 185-186

Dentro da complexa ambiguidade do conto, o "teatro" do escrívão Meneses, vai além da noite com a amante, e situa algo a mais no conto, o destaque para "as aparências", tão importante na determinação dos movimentos e das contradições dos personagens, como o chapéu de Conrado, do conto *Capítulo dos Chapéus*. Conceição de início sofrera com a existência da amante do marido e com as noites dormidas fora. Aos poucos se resigna, vai acostumando, até achar que era muito direito: "aceitaria um harém, com as aparências salvas". Ou seja, a Conceição acomodara-se à situação de mulher traída e essa tolerância torna o caso apenas risível. Assim como em *Dom Casmurro*, Bento Santiago manda a esposa Capitu para o exílio na Europa, numa espécie de "crueldade socialmente aceitável", para salvar as aparências.

Toda a atmosfera do conto promove no leitor a impressão de que tudo o que ocorre no relato pode ter acontecido no viés da intensidade das emoções, ou pela ótica das aparências. O conto articula momentos, pulsações, picos de ansiedades e excitações. O que se passou nem o narrador pode buscar como lembrança bem-estabelecida. Restam as nuances tramadas entre memória, esquecimento e fantasia. Há uma diferença entre o narrar e o viver, e essa é uma narrativa pautada pela malícia e sinuosidade de um narrador que, à semelhança de Bento Santiago, apresenta a sua versão sobre os fatos vividos em seu passado. E Conceição, à semelhança de Capitu, também tem sua voz silenciada.

Conceição é curiosamente apresentada ao leitor como "a santa", de tanta facilidade em aceitar os esquecimentos do marido. O destaque do narrador é para a condição subjetiva dessa mulher sem extremos: temperamento moderado, Conceição não transborda jamais, nem muitas lágrimas nem muitos risos, nem bonita nem feia, poderia se dizer simpática. "Tudo nela era atenuado e passivo". Não falava mal de ninguém, "Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar". (ASSIS, 1997, p.56).

Na noite da missa do galo, noite de Natal, tudo se passa como de costume. É a noite em que o escrívão vai ao "teatro", e apesar de ser uma noite comemorativa, os demais se recolhem cedo. Nogueira fica na sala da frente, pronto, esperando o momento de sair para ver a celebração da missa na Corte. Enquanto espera lê *Os três mosqueteiros*, entrega-se às aventuras - "trepei ainda uma vez ao cavalo magro de D'Artagnan e fui-me às aventuras." (ASSIS, 1997, p. 56). Nogueira afirma que "dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas." (ASSIS, 1997, p. 56). A metafórica embriaguez poderia ser um estado intermediário entre consciência e inconsciência, na perspectiva do narrador. Mas poderia também indicar, na perspectiva do autor implícito, um espelhamento, ou reversão: uma personagem lê ficção dentro da ficção e "vive" essa ficção como se fosse realidade.

No momento em que Nogueira, "ébrio de Dumas", aguarda o horário para ver a missa na Corte, Conceição aparece na sala, com um ar de visão romântica, como que em continuidade

com seu livro. Ela vem de chinelinhas, roupão branco, algo de desalinho e intimidade.

Imaginário e fantástico rondam a cena narrada através do filtro narrativo de Nogueira: Conceição assoma à porta como um vulto e fala em "almas do outro mundo" – "Que paciência a sua de esperar acordado, enquanto o vizinho dorme! E esperar sozinho! Não tem medo de almas do outro mundo? Eu cuidei que se assustasse quando me viu." (ASSIS, 1997, p. 57). A própria missa do galo sugere uma atmosfera propícia à fantasia.

Começa o clima de sedução e erotismo que irá preencher a atmosfera da sala onde se encontram o jovem rapaz e a senhora que o hospeda. Conceição diz ter acordado, ele duvida, achando que os olhos não pareciam de alguém que já tivesse dormido, mas não ousa, na ocasião, seguir o rumo que esse pensamento abriria. Talvez fosse excessivo - e inclusive difícil de suportar - pensar que ela ficara acordada por sua causa.

Conversam amenidades, falam sobre a leitura de romances, o rapaz começa a citar alguns títulos preferidos e a figura de Conceição domina a cena, passa do pólo da passividade para o da atividade. É ela quem enfia os olhos com pálpebras meio cerradas sobre o rapaz e quem passa a língua pelos beijos: "Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos por entre as pálpebras meio cerradas, sem tirar os olhos de mim. De vez em quando passava a língua pelos beijos, para umedecê-los." (ASSIS, 1997, p. 57)

A cena de sedução pauta-se do início ao fim pelo movimento do corpo de Conceição, envolvente, sutil. Deflagra-se uma sequência de cruzar os dedos, pousar o queixo, cotovelos apoiados nos braços da cadeira, e os braços, sempre os braços em Machado de Assis como um indicador metonímico, parte pelo todo, braços por mulher, espécie de ímã oferecido ao olhar masculino. "Não estando abotoadas as mangas, caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muito claros." (ASSIS, 1997, p. 58). E completa - "A vista não era nova para mim, posto que também não fosse comum; naquele momento, porém, a impressão que tive foi grande. As veias eram tão azuis, que apesar da pouca claridade, podia contá-las do meu lugar." (ASSIS, 1997, . 58).

Nogueira, diante dessa mulher, está imerso na imaginação de adolescente não habituado à visão do corpo feminino e que espreita as mangas e as chinelas para perceber um pouco aquela mulher comum, que nessa noite fica de repente "lindíssima".

Conceição, nesse momento, não faz, como de costume, a figura de gestos demorados e atitudes tranquilas. No instante em que conversa banalidades com o rapaz é a mulher que se ergue rapidamente, atravessa a sala, "tinha não sei que balanço no andar, como quem lhe custa levar o corpo." (ASSIS, 1997, p. 58). Era o corpo excedendo o que de outro lado não dá conta: era estreito o círculo de suas ideias. O corpo em movimento ganha espaço, cotovelos no mármore da mesa, rosto entre as mãos espalmadas. Conceição diz estar ficando velha e o jovem calorosamente desmente, ela se faz sorriso frente ao ímpeto da resposta. Ela parece estar se

tornando uma mulher desejável aos olhos do jovem.

"Afinal, cansou, trocou de atitude e de lugar." (ASSIS, 1997, p. 59). Podemos tomar essa expressão do narrador observando o deslocamento de Conceição pela sala como paradigmática do movimento que a própria narrativa do conto imprime: no ativo da sedução ela se revela uma mulher que transborda ao estilo machadiano. O excesso vem apenas sugerido, elegante, corpo tensionado assim como a voz do narrador. Ela vem sentar-se ao lado dele, vê-se furtivamente o bico das chinelas, acaba de cruzar as pernas, bate com as pontas do cinto sobre o joelho, inclina o corpo pretensamente para ouvir melhor e aproxima o rosto.

À medida que o clima de sedução e desejo vai se estabelecendo, mais Nogueira fala emendando um assunto no outro sem saber por quê. Ele fala das festas da roça e da cidade para vê-la sorrir, os olhos, os dentes, o rosto, quando acaba uma narração ela logo inventa uma pergunta ou explicação, ele falando novamente, os dois aos cochichos "mais baixo, mais baixo..." (ASSIS, 1997, p. 60) para não acordar a mãe, diz ela. Nogueira não sabe se ela dorme ou se o movimento de abrir e fechar os olhos é relativo a poder ver melhor. Conceição percebe o olhar de Nogueira perdido sobre ela.

A atmosfera de sedução do conto vai alcançando níveis mais elevados e o jovem adolescente fica entregue ao encantamento. Ele já não sabe bem de nada. "Há impressões dessa noite, que me parecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me." (ASSIS, 1997, p. 60). Mas até que ponto os fatos narrados por Nogueira podem ser considerados desejo, acontecimento ou mera projeção?

Apesar do clima difuso, Nogueira recorda uma impressão, que ainda trazia fresca em sua memória, o momento em que, magicamente, essa mulher que lhe era praticamente indiferente, marcada pelas meias medidas e pelos meios termos, apenas simpática, de repente ficou linda, lindíssima. Nesse momento ela colou-se em pé, de braços cruzados, próxima a ele. O jovem, em sinal de respeito, quis levantar-se, mas ela não consentiu e, colocando uma das mãos em seu ombro, obrigou-o a sentar. Parecia que ia dizer alguma coisa, "mas estremeceu, como se tivesse um arrepio de frio, voltou as costas e foi sentar-se na cadeira, onde me achara lendo. Dali relanceou a vista pelo espelho, que ficava por cima do canapé, falou de suas gravuras que pendiam da parede." (ASSIS, 1997, p. 60).

A partir desse instante, todo o clima de sedução, que parecia estar aquecendo os ânimos do rapaz e da senhora, esfria, justamente no momento em que ela o toca. Conceição chama a atenção para as duas gravuras penduradas na parede, que o narrador apresenta ao leitor com tendo sido escolha de "Chiquinho" (como ela chamava o marido): "Um representava "Cleópatra", (emblema de domínio e de sedução?); não me recordo o assunto do outro, mas

eram mulheres. Vulgares ambos; naquele tempo não me pareciam feios." (ASSIS, 1997, p. 60).

A observação de "vulgares ambos" permite um deslizamento de sentido vulgares ambos os quadros, os quadros das mulheres, elas próprias? Conceição teria preferido como espelho de si mesma a imagem de Nossa Senhora da Conceição na substituição à Cleópatra. As figuras da santa e da sedutora, verso e reverso enigmático e simultâneo das mulheres: Conceição, Cleópatra, e, por que não, outras tantas mulheres machadianas? Sofia? Margarida? Poderíamos, assim, inscrever Capitu?

Torna-se, assim, ambígua a referência de Conceição às pinturas na parede: queria mesmo trocar os quadros de mulheres por imagens de santas ou chamar a atenção do rapaz para as figuras vulgares e supostamente eróticas? Num jogo de espelhos, típico da narrativa machadiana, a relação entre as gravuras poderia sugerir uma comparação e um desejo de ver-se, não como a santa, mas como a Cleópatra ali representada, uma das famosas amantes da História? Ou o inverso, já que não pode ser Nossa Senhora. A personagem poderia assim inverter ou compensar uma situação desagradável, já que, como diz o narrador, "os quadros falavam do principal negócio desse homem. Um representava "Cleópatra"; não me recordo o assunto do outro, mas eram mulheres." (ASSIS, 1997, p. 60). Esse homem não era um escrivão? Parece que a "amante do teatro" não seria a única rival de Conceição.

Enquanto Conceição falava de santas, oratório, devoções de meninas, anedotas de baile, reminiscências de Paquetá, tudo de mistura. Entretanto, em toda a sua oratória, a jovem senhora já não apresentava a postura de antes: "Já agora não trocava de lugar, como a princípio, e quase não saía da mesma atitude. Não tinha os grandes olhos compridos, e entrou a olhar à toa para as paredes." (ASSIS, 1997, p. 61)

Nogueira conta que preferiu não dormir, enquanto esperava a missa da meia-noite, mas as suas lembranças têm um sabor de sono, pois se esforçava em responder alguma coisa, quando convinha, para poder escapar de um estado de sonolência. Ouvir a mulher trazia-lhe "preguiça à alma" e uma "espécie de sono magnético", que lhe tolhia a língua e os sentidos. E conta que um rumor de camundongo no gabinete acordou-o "daquela espécie de sonolência". Fica no ar a sugestão de que esse narrador, em sua "embriaguez de Dumas", dormira e sonhara, liberando um desejo recalcado e tendo de ser acordado pelo amigo a quem lhe cabia ir despertar para irem juntos à missa. Nessa sonolência do narrador, o autor implícito parece apontar a necessidade de abstração e distanciamento do pragmatismo do contexto, a fim de abrir-se possibilidade para aquilo que, embora difuso, relacionava-se mais diretamente com o indivíduo: o seu desejo, ou a sua necessidade de ser objeto do olhar do outro, numa tendência natural tão abafada pela coerção da sociedade que se tornava até inconsciente.

Ao ouvir, de súbito, uma pancada na janela, do lado de fora da casa, e uma voz que gritava: “Missa do galo! Missa do galo!” (ASSIS, 1997, p. 62), Nogueira sai do encanto, a cena se desenlaça e a jovem senhora lhe instiga a ir, pois, certamente, era o amigo que vinha chamá-lo para a missa. Durante a celebração, a imagem de Conceição perdura entre ele e o padre. Ficou isso à conta de seus dezessete anos.

Na manhã seguinte, no almoço “familiar”, a mulher da noite já não está lá, resta a do cotidiano. Nogueira fala sobre a missa do galo e da gente que estava no evento sem despertar curiosidade em Conceição. No decorrer do dia, ela estava como sempre, natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversa da véspera. Resta ao rapaz voltar para a sua cidade natal e quando, mais tarde, retorna ao Rio de Janeiro, fica sabendo que o escrivão havia morrido e a jovem senhora casará com o escrevente juramentado do marido.

Há, portanto, toda uma marca de ambiguidade que cerca Conceição, sua imagem de santa, sua pureza e impossibilidade de sair fora da fidelidade ao companheiro, e o possível desejo pelo jovem rapaz que espera pelo horário da missa, espécie de “descoberta de desejo noturno”. O casamento não apaga os desejos amorosos.

Para Passos, “a força do conto está na mudança da percepção do jovem sobre a mulher mais velha, dramatizada para o leitor através das suas memórias, quando a distância e a maturidade parecem impor aos olhos do narrador um halo de suspeita sobre os motivos da “boa Conceição.”(PASSOS, 2007, p.186). *Dom Casmurro* adotaria a mesma técnica: explorar os intervalos de uma cronologia dupla, que resgata e refaz o evento que narra. E Capitu seria moldada na mesma têmpera de Conceição, inspirando, ao mesmo tempo, fascínio e ameaça, para o deleite de um narrador “ensimesmado”.

Parece que o Nogueira adulto, narrador de “*Missa do galo*”, “arma deliberada e sutilmente o caráter moral da sua interlocutora e aos poucos inicia as sugestões e insinuações em contrário; voltam os motivos dos olhos, das mãos e do desejo que ameaça consubstanciar-se em adultério entre Conceição e o jovem, tudo diante dos olhos do leitor, sem que o narrador precise dizê-lo com todas as palavras” (PASSOS, 2007, p.186).

No encerramento do conto o leitor é instigado a inferir o que o narrador não se permite afirmar, ainda que não lhe falte convicção:

...que na iminência de se deixar seduzir, o jovem estudante é salvo quase acidentalmente pela hora da missa; e que a culpa desse adultério quase consumado caberia a Conceição, cuja moleza dos modos, vagueza do olhar e embriaguez da fala despertam no jovem sentimentos que lhe inspiravam ao mesmo tempo torpor e desejo, sentimentos que certamente parecem deliciar o maduro narrador (PASSOS, 2007, p. 186).

Do encontro circunstancial entre os personagens, o conto revela um desdobramento possível do movimento entre desejo e gozo; o contexto que anima o exercício das posições entre o feminino e o masculino; o social na relação aos lugares que costuram verdade e aparência, e tantos outros pontos de abertura. Assim como em “Dom Casmurro” o olhar oblíquo e dissimulado, daquela que “era mais mulher do que ele era homem”, condena Capitu a subversão e a um “mal magnético” que “traga implacavelmente suas vítimas como o mar em dia de ressaca”.

Máscara e representação são as palavras de ordem dessa sociedade retratada no conto. A ambiguidade dos elementos que constituem a atmosfera da narrativa indica existirem ali negócios escusos e misteriosos, com dissimulada quebra de normas preestabelecidas, como as de fidelidade conjugal. Se as regras sociais podiam ser transgredidas, assim também os dois notívagos podiam fazê-lo, embora fingidamente, através de uma representação.

É tal a leveza do conto, com seu clima ambíguo e indefinido, que nada se pode afirmar quanto a sedutores e seduzidos. A sensualidade da cena e da conversa fica apenas sugerida, pois o conto é cadenciado como o andar de Conceição. O narrador confessa desde o início que nunca pudera entender aquela conversação que tivera com uma senhora, há muitos anos. Isso talvez faça parte de seu jogo de enganos, que se perde porque as várias personagens estão empenhadas numa representação, fingindo todas umas para as outras, de forma a reduplicar o teatro de Meneses e o da sociedade retratada.

Tal como Mariana, do conto “*Capítulo dos chapéus*”, que ordena o vaso, Conceição “vinga” as mulheres (Cleópatra não foi uma vingadora?) na única possibilidade de masculino que lhe era possível e segura: um menino vindo do interior e que não conhecia a “missa do galo”, com seus segredos e despropósitos noturnos.

Enfim, é possível encontrarmos, no subterrâneo desse estudo, um traço unívoco: a ideia de que Machado de Assis deixa entrever uma sociedade e uma natureza. A sociedade brasileira, patriarcal, com suas imposições, limitações e preconceitos que não consegue impedir uma “natureza fluída” inerente à mulher, daquela ou da nossa época.

Dom Casmurro: a singularidade feminina, o narrador não confiável e a leitura através dos contos

A partir do que já foi dito, nesse estudo, sobre alguns contos de Machado de Assis, buscaremos atar as pontas das perspectivas aqui abordadas, fundamentalmente, em relação à singularidade feminina, em uma sociedade burguesa e ao mesmo tempo herdeira de um patriarcalismo colonial e provinciano, na expectativa de elucidar a compreensão do romance *Dom Casmurro*³⁶, que, no campo ficcional, é um dos textos mais importantes e polêmicos de nossa língua, atravessado por um inquietante mal-estar. Também daremos ênfase ao método narrativo, bem como à visão de mundo do autor. Em *Dom Casmurro*, especificamente, buscaremos uma análise sobre a maneira com o narrador “não confiável” do romance tece sua “tese de acusação”, jogando com as questões de destino e dramaturgia.

Sabemos que Machado de Assis possuía uma visão aguda da condição feminina, que escreveu muito para as mulheres, e que, subterraneamente, a “natureza fluída” da mulher emerge da sutileza de sua narrativa. Muitos de seus contos, escritos e publicados antes de *Dom Casmurro*, nos revelam as mulheres, suas vidas, seus amores e frustrações, as restrições a elas impostas pela sociedade conservadora.

O universo feminino machadiano pressupõe, como já vimos, uma dialética intrigante, pois nos conduz à questão relacional entre homens e mulheres. Parece que casamento e amor, que não precisavam viver em equilíbrio na velha ordem colonial patriarcal, dentro da nova ordem burguesa do século XIX, também promoviam lacunas, principalmente no que tange ao aspecto sentimental.

O papel secundário e sujeito às injunções masculinas aprisionava a mulher em uma posição de desvantagem em relação ao homem. A toda mulher que rompesse com tal norma, que escapasse ao controle masculino, além de percorrer o “caminho da singularidade ou do esquisito”, para alcançar a realização de seus desejos e vontades, restava o recurso de servir-se “mais da guerrilha do que da guerra”, ou seja, conquistar seus objetivos com estratégia e tática, como Capitu, que, segundo seu marido, e narrador de suas memórias, aos quatorze anos, “tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos”. (ASSIS, 2001, p. 39).

³⁶ ASSIS, Machado de. Op. Cit.

Uma parte considerável da produção contística de Machado de Assis trata de seres sinuosos, oblíquos, singulares e esquisitos, rasos ou complexos: a mulher. A mulher da época em que viveu o escritor, a da burguesia emergente do Segundo Reinado, parece formar seu maior arquétipo naquela que, indiscutivelmente, constitui o perfil feminino mais enigmático da obra machadiana: Capitu de *Dom Casmurro*, a *cigana oblíqua e dissimulada de olhos de ressaca*, a irresistível, sensual e sombria onda em que se afogaram Bentinho e Escobar, como nos sugere Ivan Junqueira³⁷.

São os perfis dessas mulheres, que povoam muitos contos machadianos, nos quais se analisa seus pequenos dramas ou angústias, que vamos aqui relacionar e confrontar uns aos outros, colocando em relevo suas singularidades, buscando em Capitu o “ponto de chegada” desses perfis. Apontaremos as mulheres que desfilam em “*Miss Dollar*”, “*Confissões de uma viúva moça*”, contos da primeira fase do autor, “*D. Benedita: um retrato*”, “*Singular ocorrência*”, “*Capítulo dos chapéus*”, “*D. Paula*”, “*Missa do galo*”, contos da segunda fase. Através de um mergulho nesse universo feminino machadiano, tentaremos compreender com que magia o “bruxo do Cosme Velho” deu seu sopro de vida a esses seres. Também não podemos deixar de ressaltar o “método narrativo”, e suas peculiaridades, aplicado nessas narrativas.

Há em Machado de Assis algo que já se chamou de reticência, de vagueza, de vaivém de um espírito sempre à beira da dúvida e da insatisfação. Daí a duplicidade comportamental, ou mesmo a polissemia psicológica, de suas personagens³⁸. E daí, decorre a hesitação de Margarida, diante do amor, em “*Miss Dólar*”. O questionamento dos papéis, e das expectativas conjugais de homens e mulheres e, mais ainda, dos próprios modos de concepção do matrimônio, expressos no relato sentimental de Eugênia, narradora missivista do conto “*Confissões de uma viúva moça*”. Um perfil feminino caracterizado pela constante hesitação, pela veleidade não incomum ao universo feminino como no conto “*D. Benedita*”. A cortesã que, curiosamente, após a morte do amante se comporta como viúva em “*Singular ocorrência*”. Mariana e Sofia, do conto *Capítulo dos chapéus*, duas mulheres de diferentes perfis que se encontram para um passeio público e vivem diferentes sensações às margens do adultério. D. Paula, do conto homônimo, que mantém uma respeitável reputação, mas que se delicia, sem culpa, com as lembranças de seu caso adúltero. O jogo de sedução que ocorre entre o jovem Nogueira e a esposa do escrivão Meneses, à véspera da missa do galo.

³⁷ JUNQUEIRA, Ivan. *Machado de Assis e a arte do conto*. In. *Navegações*. v. 2, n. 2, p. 116-120, jul./dez. 2009.

³⁸ *Ibidem*, p. 117.

É importante atentarmos para duas dimensões fundamentais: a compreensão desses contos e, por extensão, o entendimento de certos aspectos do próprio romance *Dom Casmurro*. A temática que versará sobre o aspecto relacional entre homens e mulheres, tomando como ponto essencial a dicotomia entre casamento e amor; o casamento e a sua institucionalização; a regra e a ruptura; norma e transgressão; a mulher que se submete às injunções do mundo do domínio masculino, a mulher que transgredir e se torna misteriosa ou singular; o adultério como promessa de realização afetiva da mulher; o adultério realizado, escondido e saboreado; o adultério como ruína da mulher. O aspecto formal que tratará do método narrativo, com ênfase ao narrador não confiável, volúvel que se torna implicado. O narrador que expõe o ponto de vista masculino e apresenta a condição feminina, suas necessidades amorosas, sua insatisfação com o casamento, sua autonomia, sua circulação social. O ponto de vista, fundamentalmente na primeira pessoa, que avalia e sentencia as situações por seus critérios pessoais. A voz narrativa feminina expõe suas confissões sentimentais, ainda que submetidas às normas patriarcais.

Joaquim Maria Machado de Assis escreveu cerca de duzentos contos, que perpassam toda a trajetória de vida do autor. Esse processo de criação inicia em 1858, quando contava dezanove anos e vai até 1907, um ano antes de sua morte. É inegável a qualidade de Machado como contista, sendo o maior contista da história da literatura brasileira, digno de comparação, e quiçá de superação, em muitos momentos, aos maiores contistas de sua época – Guy de Maupassant, Tchekhov, ou Henry James. Desenvolve, habilmente, todos os recursos do gênero: a concisão, a brevidade, o tom anedótico, o final surpreendente, a quebra da linearidade, a moralidade irônica, o foco em detalhes aparentemente banais, mas que lançam uma luz inesperada sobre a precariedade da condição humana, o jogo das máscaras sociais.

Toda a produção da contística machadiana está reunida em sete volumes: *Contos fluminenses* (1870), *Histórias da meia-noite* (1873), *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1896), *Páginas recolhidas* (1899) e *Relíquias da casa velha* (1906), aos quais se poderiam somar duas outras publicações póstumas, *Outras relíquias* (1910) e *Novas relíquias* (1932). A mais recente edição de todos esses contos, num total de 189 textos de autoria definitivamente comprovada, recentemente foi publicada no Brasil sob o selo da Editora Nova Aguilar, correspondendo ao segundo volume de um conjunto de quatro que reúnem toda a obra literária que Machado de Assis nos legou.

Abel Barros Baptista³⁹ diz que, em princípio, “é tão difícil escrever um excelente romance como um excelente conto; mas é bem mais fácil disfarçar a mediocridade dum romance do que a

³⁹ BAPTISTA, Abel Barros. *A emenda de Sêneca: Machado de Assis e a forma do conto*. In: Teresa: Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 6-7, p.p. 207-232, 2004-2005.

inércia dum conto ainda mediano. A forma do conto é muito saliente – porque curta.” (BAPTISTA, 2005, p. 209). Logo os grandes contistas modernos são aqueles que se preocupam mais com a forma – inventando-a e se sujeitando a ela – do que com o assunto a ser narrado. Na prosa machadiana é notável o interesse pela história breve. Essa característica está inserida em seus romances e já é claramente perceptível a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Daí a recorrência de episódios quase autônomos, apesar de interligados a um enredo principal, as freqüentes digressões e o estilo conciso de suas narrativas longas.

Luís Augusto Fischer⁴⁰ afirma compartilhar com Augusto Meyer a sensação de que foi no conto, e não no romance, que Machado encontrou seu elemento. Segundo Meyer, Machado compôs mais de um bom romance, “mas, ainda sob a magia do melhor de seus romances, de vez em quando o leitor acorda, para sentir que ele é sobretudo um analista empenhado em extrair do “mínimo e escondido” a essência psicológica, o episódio mais importante para a continuidade do trecho romanesco. Por isso mesmo, achou seu limite ideal de expressão no conto, em que só Tchekov pode emparelhar com ele.” (FISCHER, 1998, p. 147). Cabe pensar que nenhum foi melhor do que o outro, apenas tiveram trajetórias diferentes.

Assim, para que se possa avaliar melhor em que medida a trama ficcional de alguns contos do autor antecipa ou se desenvolve paralelamente à dos romances que escreveu, tentaremos buscar no universo de sua produção contística elementos que iluminem o mundo de seu romance.

Os primeiros livros de contos do autor estão inseridos, de certa maneira, na chamada primeira fase, com suas convenções e artificialismos. Trata-se de um momento em que não havia se manifestado, com todo o seu vigor, o “grande analista de almas”, ainda é o jovem Machado, cuja criação permanecia afeita às convenções folhetinescas e idealizantes do universo estilístico de suas leitoras burguesas. Assim, em *Contos fluminenses* e em *Histórias da meia-noite*, os tormentos de seus personagens são determinados pelas injunções do status social. São indivíduos que enfrentam carências, almejam o alcance de bens materiais, buscam casamentos abastados. Criam-se situações de cálculo e dissimulação, principalmente quando o desnível social se manifesta e, não raro, a ingratidão, ou a traição, surgem nas malogradas e assimétricas relações entre “beneficiador e beneficiado”. Ou seja, interesses e sentimentos não encontram correspondência quando há um plano de casamento que vise a ascensão social e/ou financeira. Ajusta-se bem a esses aspectos o conto “O segredo de Augusta”, de *Contos*

⁴⁰ FISCHER, Luís Augusto. *Contos de Machado: da ética à estética*. SECCHIN, Antônio; ALMEIDA, José Maurício de; MELO E SOUZA, Roldes de. (org.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Folio, p.p. 147-166, 1998.

fluminenses, em que Vasconcelos quase casa sua filha, Adelaide, com seu amigo de libertinagem, Gomes, pensando, equivocadamente, poder assim escapar ao naufrágio financeiro.

Para Alfredo Bosi⁴¹, o narrador, subjetivamente, “acentua a composição necessária da máscara na pessoa do pretendente; e, como correlato mais provável, os sentimentos de decepção que o beneficiador acabará experimentando quando a máscara já não for tão necessária ao beneficiado e, por trás dela, se divisar a ingratidão ou mesmo a traição” (BOSI, 2003, p.76).

Assim, muitos enredos de Machado de Assis desenham, com certa naturalidade, a ingratidão e a traição como efeitos estruturais de certas relações sociais assimétricas. Será essa uma questão pontual em *Dom Casmurro*? Abordaremos esse aspecto mais à frente.

Na estreiteza desse viés, o narrador pode, também, deslocar a tônica de um momento para outro, ou deter-se em um único, abrindo o caminho para o conto ser principalmente o relato de um episódio. Daí a possibilidade de vislumbrarmos “a anedota de um casamento frustrado, ou o retrato moral de uma das partes afetadas; caso em que reponta a ambiguidade peculiar àquela situação de desnível entre as personagens” (BOSI, 2003, p. 77).

Seja como for, Bosi chama a atenção para o fato de que o narrador dos contos, dessa fase inicial de Machado de Assis, parece ter ainda um grau baixo de consciência dessa ambiguidade. Os indivíduos ainda se dividem entre os bons e os maus, os cínicos e os puros de alma. Ainda há a punição “romântica” para os dissimulados, ou a ênfase na lisura de conduta do homem, socialmente respeitado, que almeja o casamento por amor, como em *Miss Dollar*.

É justamente essa “ênfase nos bons sentimentos” que dificulta a possível desconfiância do ponto de vista narrativo em relação à intriga. Assim, a princípio, ou se verifica a manifestação da perfídia e do engano, ou a manifestação de integridade e honradez. Mas, em se tratando de Machado de Assis, não vamos subestimar totalmente os contos iniciais do autor, pois não deixam de promover a suspeita e o engano. Também nenhum outro contemporâneo seu, como Macedo, Almeida ou mesmo Alencar, apresentavam um narrador tão intrometido no andamento da narrativa, convocando o diálogo com o leitor e, portanto, revelando uma novidade formal.

Confissões de uma viúva moça, apesar de ser uma narrativa de *Contos Fluminenses*, revelou um conteúdo ousado para a sua época, a ponto de gerar polêmica em sua recepção. Tratava-se de uma defesa espirituosa dos direitos da mulher, sob as restrições da época, através do olhar e da voz de um narrador feminino que expõe suas venturas e desventuras amorosas.

⁴¹ BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. In. *A máscara e a fenda*. São Paulo: Ática, 2003.

No conto *Miss Dollar*, também publicado em *Contos Fluminenses*, Margarida é uma viúva rica que tem a fama de rejeitar pretendentes. Por ter sido infeliz em seu casamento, já que seu marido casara-se com ela por interesse em sua fortuna, desconfiava de todos os homens e tem dificuldades para reconhecer o verdadeiro amor.

Parece que tais narrativas, de *Contos fluminenses*, são escritas, como observa Alfredo Bosi, “sob a obsessão da mentira. A qual, porém, ou é castigada, ou se prova uma suspeita falsa”. (BOSI, 2003,p. 79). Por esse viés, poderíamos imaginar que Machado era um autor moralista ainda romântico disposto a nos pregar casos exemplares. Talvez sim, talvez, não. É evidente que ele nunca fora, rigorosamente, um romântico, assim como também teceu um “estranho realismo”. Mas, ainda nessa fase inicial, talvez seja o gosto pelo conteúdo fabular, que se dispõe a aplicar uma lição, que o aproxime mais do elemento romântico.

Entretanto, pelo menos em *Confissões de uma viúva moça*, há uma substituição do tom didático moral, muito próprio dos folhetins da época, em prol da *afirmação do desejo feminino*, à medida que Eugênia revela-se, em seu discurso íntimo, uma imagem de uma mulher sexualmente ativa, casada com um homem que não satisfaz seus desejos, e que, portanto, se opõe às normas estabelecidas pela moral social. Ou o tom didático mistura-se à expressão do desejo feminino, pois a afirmação moral do casamento parece não sufocar a fascinação do adultério enquanto promessa de felicidade amorosa, ausente do cotidiano e do arranjo matrimonial.

A “viravolta machadiana” – nos termos de Roberto Schwarz – , que inicia com o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881, em forma de livro, e com os contos de *Papéis avulsos*, em 1882, promove uma perspectiva estilística ousada, abrangente e espetacular, inaugurando a chamada “fase realista”, ou segunda fase, do autor. Paradoxalmente, entretanto, promove o desacato aos pressupostos da ficção realista. Parece, então, que Machado de Assis abandonava a perspectiva acanhada e provinciana por outra universal e filosófica, como o próprio autor sugere em 1889, na “quarta edição” de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por se considerar primeira a publicação em folhetim, no significativo “Prólogo do Autor” ao responder, ironicamente, a pergunta de um crítico de sua época, Capistrano de Abreu (“As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um romance?”) dizendo: “era um romance para uns e não para outros.” E termina com a seguinte provocação: “O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama de “rbugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É a taça que pode ter labores de igual escola (Realista), mas leva outro vinho. Não

digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e aos outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo.”

O “novo vinho” superava os velhos sabores, instigando a degustação de novos aromas que pressupõe o desenvolvimento de um novo paladar. Confrontar sutilezas e contradições intrínsecas ao método narrativo que, inevitavelmente, pressupõe um processo tortuoso de ciladas, considerações perturbadoras, processos nebulosos, que vão formando um enigma a ser decifrado pela percepção do leitor, passam a ser os novos ingredientes que constituem o eflúvio de sua taça.

Assim, o engano passa a ser uma necessidade, “a aparência funciona, universalmente, como essência, não só na vida pública, mas no segredo da alma”. (Bosi, 2003, p. 84) Sua narrativa se torna mais distanciada, mais problemática, mais contrastante. A ambigüidade passa a ser um elemento estrutural de suas histórias que ganham maior objetividade e concisão.

Como já foi dito, nesse estudo, o estilo ébrio da narrativa machadiana, que ora guina à direita ora à esquerda, os longos borboleteamentos que voltam a um ponto, a composição sinuosa, os parênteses investigativos, as narrações secundárias, a frase nebulosa apontam para um método narrativo que, entre outras sutilezas, tem por objetivo iludir.

Nessa nova fase do autor, nos deparamos com a composição sinuosa que tende ora a ocultar, ora a revelar as contradições, entre “o parecer e o ser, entre a máscara e o desejo, entre o rito claro e público e a corrente escusa da vida interior. E, reconhecido o antagonismo, seu olhar se detém menos em um possível resíduo romântico de diferença que na cinzenta conformidade, na fatal capitulação do sujeito à aparência dominante.” (Bosi, 2003, 84).

Talvez o excesso de lucidez, que mata as ilusões, tenha desenvolvido em Machado uma “volúpia da análise pela análise, uma consciência da miséria moral a que estava condenado por isso mesmo, a esterilidade quase desumana com que o puro analista paga o privilégio de tudo criticar e destruir.”⁴² Para aqueles que se familiarizaram com um Machado de Assis mais sereno, afeito ao equilíbrio e à moderação, cético, atento e até amável, imagem que se aproxima, segundo sua biografia, da atitude do escritor, esse caráter mais subterrâneo pode assustar. Mas afinal, essa sua postura mais familiar não terá sido apenas uma aparência?

Machado vive profundamente “a certeza pós-romântica de que é uma ilusão supor a autonomia do sujeito”. (Bosi, 2003, p. 84). Todo o indivíduo que seja diferente da média geral pode estar em risco, pode se transformar em uma figura ameaçadora, escapar ao controle, perder-se

⁴² MEYER, Augusto. *Machado de Assis (1935-1958)*. In.: *O homem subterrâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2008. p.19

no esquisito. O pensamento curioso ou as fantasias do desejo não podem sobreviver se não se agarrarem firme às instituições. Só assim terá acesso a vida material e poderá entregar-se, até certo ponto, a certas fantasias.

Nos grandes romances de Machado, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, e em muitos de seus contos da segunda fase, as instituições em destaque serão o “Matrimônio” e o “Patrimônio” e respectivamente o “Adulterio” e o “Engano”.

A constituição da nova ordenação burguesa favoreceu um perfil de sociedade que “levantou um muro entre as classes, mas esse muro tem as suas fendas” (Bosi, 2003, p. 83). Para passar de um lado ao outro, para ascender a patamares sociais mais elevados, não necessariamente deveria ser através do trabalho, como já vimos, mas cultivando e explorando as relações “naturais”, ou seja, buscando no matrimônio abastado o patrimônio idealizado. Quando Bento lê, no capítulo XIV, *A inscrição*, de *Dom Casmurro*, a inscrição que Capitu faz de seus nomes no muro, depara-se com a confissão do sentimento. Era o começo daquele namoro proibido, em que a jovem já revelava sua capacidade de iniciativa, malícia e sedução, em detrimento da ingenuidade dele que ainda era “virgem de mulheres” e desconhecia as regras do amar. Já seriam os primeiros indícios da capacidade de enganar dessa mulher? Seria a sua primeira demonstração de cálculo em busca da ascensão social? Assim, parece que Machado, já tendo superado, há muito tempo, o esquema de seus romances juvenis, continuava escrevendo histórias de suspeita e engano.

Como sabemos, Machado não dispensou talento ao elaborar o corte de suas figuras femininas. A justificção do cálculo aliado à consciência de que o patrimônio é tão importante quanto o matrimônio, constitui-se na jovem perspicaz e determinada, que busca firmemente a realização do seu projeto matrimonial e, por tabela, patrimonial. Semelhante caso ocorre com a Guiomar, de *A mão e a luva*, que busca um pretendente mais ambicioso e promissor, ou com Iaiá, de *Iaiá Garcia*, que usa todas as suas artimanhas femininas para vencer e se casar com um rico herdeiro. São movidas pelo arrivismo balzaquiano ou stendhaliano? Ou movidas pela paixão? Para Alfredo Bosi a “força da paixão é um dado nuclear na construção dessas personagens. Desprovidas de seu ímpeto e garra, decairiam à condição unilateral de tipos interesseiros. Pois elas não têm apenas interesses: têm desejos, ou melhor ainda, têm os interesses dos seus desejos.” (Bosi, 2003, p.21).

Assim, na evolução da construção de seus perfis femininos, Machado não se serviu do tom caricatural e grotesco do naturalismo, tampouco retomou o estereótipo romântico da moça frágil e assexuada tão comum na produção literária que precedeu à sua estréia de romancista. Iaiá, no último livro da chamada primeira fase, e Capitu, na obra-prima da maturidade, “atraem

para o texto machadiano as metáforas inequívocas de (eros) e as reações igualmente poderosas de despeito e cólera que sobrevêm ao desejo contrariado. Seus olhos serão olhos-ondas tragadores de homens vivos e mortos, e junto com os olhos virão espáduas e braços nus, colos magníficos, seios fartos, corpos bem feitos, bem conscientes do seu poder de sedução.” (Bosi, 2003, p.21)

No conto *D.Benedita*, de *Papéis Avulsos*, temos duas gerações distintas de mulheres, D. Benedita, a mãe, e Eulália, a filha. D.Benedita quando fica, enfim, viúva, e a sociedade lhe imprime no espírito a necessidade de casamento, acaba tomada por uma hesitação e por uma falta de vontade que marcarão a sua personalidade, fazendo com que mantenha uma indecisão sobre a questão matrimonial. Curiosamente, contrapondo-se à inconstância dos desejos de D. Benedita, aparece a figura decidida e artilosa de Eulália. Surge aí a jovem perspicaz e determinada, que através do cálculo e da astúcia, busca a realização de seu projeto matrimonial. Ao que tudo indica, Eulália conhece bem as decisões impulsivas da mãe e aposta nisso para concretizar seus planos no futuro, ou seja, casar-se com o homem que ela própria escolhera.

Contrariando todas as expectativas da época, Eulália impõe sua vontade, não necessariamente se rebelando contra as normas de conduta de uma jovem mulher, de sua época, prestes a se casar, mas traçando seu plano de casamento artilosamente – e o faz, instigando o caráter da mãe, afeito a novidades, para que sua união com o homem que escolheu para marido fosse aceita.

Dom Casmurro tem como articulação crucial a voz do narrador, pode-se dizer incerto, enganador, volúvel, moderno, que nos leva pela narrativa ficcional de suas memórias, pontuada por lacunas, não-ditos, dissimulações, fraturas. No texto machadiano, encontramos questões que concernem em cheio à problemática do sujeito no mais amplo sentido e nos deparamos com algo que remete às bordas do real, do estranhamento, da angústia, na banalidade das circunstâncias da vida, como o ciúme de Bentinho.

Na leitura de *Dom Casmurro*, esclarece Lúcia Pereira, nos deparamos com os momentos de estranhamento, de viradas tramadas à voz do narrador. O narrador é aquele que surge a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, metido no texto, voz não distanciada ou onisciente; mas sim fraturada, contraditória. O narrador machadiano nos remete diretamente ao que se chamou a crise da representação. Segundo Luís Augusto Fischer, Machado de Assis escreveu tendo a clara noção dessa mudança:

Machado escreveu sua obra, principalmente (mas não exclusivamente) depois de Memórias póstumas de Brás Cubas e de Papéis avulsos, com a consciência de que não havia mais qualquer segurança em relação ao método de composição literária, particularmente narrativa. [...] Acabara o tempo, portanto, em que a posição da voz enunciativa do relato podia manter-se em posição serena, inquestionada, a partir da qual todo um mundo era criado. (FISCHER, 1998, p. 160/161) ·

Assim, antes de nos determos na figura feminina de Capitu, ponto de chegada para os perfis femininos discutidos nos contos que analisamos nesse estudo, suas singularidades, sinuosidades e a fatalidade que se opera em sua relação com Bento Santiago, vamos a uma análise sobre o método narrativo de *Dom Casmurro* e de que maneiras o narrador “não confiável” do romance tece sua “tese de acusação”, jogando com as questões de destino e dramaturgia.

No capítulo LXXII *Uma reforma dramática*, em tom digressivo, o narrador faz uma comparação entre o destino e a dramaturgia. Ao propor a inversão do processo dramático, que apresentaria a catástrofe logo no início da peça, o exemplo usado é o de *Otelo*, tragédia de Shakespeare, já referida no capítulo LXII, *Uma ponta de Iago*. É como se o narrador lamentasse não poder revelar desde o início o segredo pungente de sua história. Curiosamente, o comentário envolvendo *Otelo*, *Iago* e *Desdêmona* surge exatamente depois do primeiro encontro entre o trio Bentinho, Escobar e Capitu.

No capítulo anterior ao LXXII, *Visita de Escobar*, Bento, logo que diz adeus a Escobar, após a primeira visita do amigo à sua casa, acaba percebendo que Capitu havia observado seu amigo, espreitando desde algum tempo, por dentro da veneziana, e só depois de sua partida é que abria inteiramente a janela e aparecera, curiosa por saber quem era. Interessante é perceber como Bento sabia que ela os espiava por dentro da veneziana?

Voltando ao referido capítulo *Uma reforma dramática*, é possível percebermos que Bento faz uma espécie de queixa de que as peças deveriam começar pelo fim. Utilizando a tragédia *Otelo*, do dramaturgo inglês, sugere que *Desdêmona* deveria ser morta no primeiro ato, e os acontecimentos que conduziram à sua morte seriam contados mais adiante. Desse modo, “o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos atos explicariam o desfecho do primeiro, espécie de conceito, e, por outro lado, ia para a cama com uma boa impressão de ternura e de amor”. (ASSIS, 2001, p. 114) Obviamente que Bento não relata o final da sua trama, embora possamos desconfiar dessa referência à peça tão ilustrativa.

No capítulo LXXIII *O contra-regra*, Bento Santiago diz “que o destino não é só dramaturgo, é também o seu próprio contra-regras” (ASSIS, 2001, p. 114). Ou seja, na medida em que o destino não é só o dramaturgo – isto é, o autor de peças dramáticas – mas também o

contra-regra, fica incumbido de uma série de tarefas necessárias à montagem das peças, tarefas que o narrador trata de enumerar. E é esse contra-regra imaginário que seria o responsável pela passagem de um rapaz a cavalo pela rua no momento em que Capitu e Bentinho conversavam, logo depois da partida de Escobar. A troca de olhares entre o rapaz a cavalo e Capitu provoca a segunda crise violenta de ciúme em Bentinho, que sai furioso da rua e ruma para sua casa.

Quando Bento esclarece ao leitor que “o dandy do cavalo baio não passou como os outros; era a trombeta do juízo final e soou a tempo; assim faz o Destino, que é o seu próprio contra-regra” (ASSIS, 2001, p. 115), pode estar insinuando que se trata de um aviso do destino, talvez um possível alerta sobre a infidelidade de Capitu. Essas informações, colocadas sutilmente ao leitor por Dom Casmurro, o narrador maduro, no contexto das desconfianças do seminarista adolescente, parecem dar um caráter premonitório a uma troca de olhares que poderia ser inocente. Cabe salientar que antes desse episódio, José Dias já tinha “envenenado” Bentinho, suscitando seus ciúmes, ao fazer comentários maliciosos sobre a possibilidade de Capitu se engrajar por algum “peralta da vizinhança” (fato que dá origem à primeira crise de ciúme de Bento).

O episódio dramático e o dândi estão ligados por uma simples frase: “Assim se explicam a minha estada debaixo da janela de Capitu e a passagem de um cavaleiro, um dandy, como então dizíamos” (ASSIS, 2001, p. 115). Se analisarmos com atenção essa frase, podemos ver algo extremamente sutil e confuso: O que se “explica”? A traição que ele afirma ter sofrido como algo do destino? Ou ele estaria buscando mostrar, sem provas, que as duas situações são paralelas e que o dândi podia ter sido Escobar? Ou, ainda, o dândi poderia ser a falsa trombeta, e Escobar o verdadeiro cavaleiro que arrebatou o olhar e o coração de sua amada?

Para John Gledson⁴³, em *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*, essa complexa passagem talvez seja o momento da obra que exige o maior esforço mental, e corresponde, evidentemente, a um ponto crucial da trama:

o primeiro encontro dos eventuais “adúlteros”. Sua forma básica talvez possa ser descrita como uma “charada”, um enigma verbal a que Bento se refere no capítulo 72. Se assim for, trata-se, apropriadamente, de uma *charada mefistofélica*, (Gledson, 1991, p.29)

⁴³ GLEDSON, John. Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Abel Barros Baptista⁴⁴, em seu ensaio, aprofunda a questão do destino, presente nesses capítulos, traçando ainda um paralelo esclarecedor com mais outros dois importantes capítulos da obra, capítulos CXXXV, *Otelo*, e CXLVIII, *E bem, e o resto?* .

Para o crítico, “a imputação de desígnio ao destino implica uma história única e inequívoca, porque o destino coincide com isso mesmo – a história única e inequívoca” (BAPTISTA, 2005, p. 17). Ou seja, a figura do destino interrompe a inteligibilidade da história que Dom Casmurro diz ter contado: define-lhe a unidade, a necessidade e a completude. Aqui reside todo o problema do trágico:

a configuração do destino será uma ou outra consoante a alegação de adultério ocorra *por causa* do ciúme ou *apesar* do ciúme – , a qual é impossível, como se sabe. Não podemos aceitar a história de Dom Casmurro – mas também não nos é possível recusá-la. Em consequência, o efeito específico da imputação de desígnio ao destino fica suspenso da decisão impossível: e é nessa suspensão que a “história de contornos trágicos” se desarticula, mera hipótese inseparável de outras hipóteses em vez de história única, completa e necessária. Onde se aloja o trágico quando a demarcação entre destino e ilusão de destino se revela indecível? Ou ao trágico já basta a simples ilusão? Ou devemos encarar outro trágico, moderno, digamos, que consistiria nessa mesma indecidibilidade? (Baptista, 2005, p.17)

Com frequência, emerge a discussão sobre a questão da impossibilidade de confirmar ou rejeitar a acusação de adultério, no romance *Dom Casmurro*, através da relevância de fatores inerentes ao método narrativo, como ser a história contada na primeira pessoa por um personagem que pode ser colocado “sob suspeita”, pois conhecemos apenas o ponto de vista dele sobre os fatos. Tudo o que aparece no livro é contado por ele, o protagonista, a suposta vítima, o implacável promotor e juiz que aplica a sentença final, sem dar chances de defesa a Capitu para que conte a sua versão dos fatos.

Logo a primeira pessoa da narração – ou a exclusão de Capitu, que uma coisa deriva da outra – é solidária à solidão de Dom Casmurro. A solidão do narrador é de sobrevivente, desde o começo, “única testemunha que resta do “drama”, mas, sobretudo, sobrevivente original. Portanto o essencial para o problema a que a história procura dar resposta – o destino e o seu desígnio – nenhuma resposta se perfila, e ninguém pode ter resposta. Incluindo, naturalmente, o mesmo Dom Casmurro” (Baptista, 2005, p. 18).

Ao analisar o capítulo *Uma reforma dramática*, Baptista esclarece que o destino, com seus propósitos particulares, procede à semelhança dos dramaturgos. O destino ganha assim uma determinação teatral e, num campo exclusivamente poético – no sentido aristotélico -, o do encadeamento das ações. O teatro torna-se o *termo familiar*; o destino, o *termo a definir pela*

⁴⁴ BAPTISTA, Abel Barros. “Esquema de capítulo que escapou a Aristóteles”. In: *Nos labirintos de Dom Casmurro: Ensaaios críticos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

comparação e pela organização dos fatos. Logo, inicialmente, a determinação teatral fica reduzida ao encadeamento dos fatos, visto que o destino ainda não é dramaturgo. O destino só será dramaturgo, e também contra-regra, no capítulo seguinte:

Mas captar-lhe o desígnio obriga a restabelecer os nexos da disposição dos fatos: interpretá-lo não se distingue da operação – ou pelo menos não a dispensa – que reconstitui a história traçada pelo destino. Entretanto, se quisermos evitar que estas formulações recuperem o que o símile literalmente recusa – a prioridade do destino sobre os dramaturgos -, devemos perguntar se a semelhança é acidental ou constitutiva da própria idéia de destino. (Baptista, 2005, p.20)

Em outros termos, parece que o destino se assemelha aos dramaturgos pelo fato de os imitar. Logo a proposta de “reforma dramática” corrobora essa ideia de *símile* e, conseqüentemente, pode significar que tal reforma geraria a reforma do destino. Mas como seria o destino reformado? Baptista não acredita que a resposta acertada seja a que transponha a explanação da “reforma dramática”. Aliás, não parece “despropositado imaginar os acontecimentos a desenrolarem-se, na “vida”, do desfecho para o início.” (Baptista, 2005, p. 21).

Afinal, a menção do destino, em tal episódio, pressupõe que demonstrações menos lúcidas e não menos triunfantes podem ocorrer na vida. Quando Bentinho responde à pergunta de Capitu sobre a identidade de Escobar (no Cap. LXXI *Visita de Escobar* que antecede o capítulo da *Reforma Dramática*), e Dom Casmurro comenta que Bentinho não podia dar outra resposta senão “*É o Escobar*”, se o destino atuasse de um outro modo, diferente dos dramaturgos, provavelmente a resposta seria bem outra.

Por outro viés, a diferença entre Bentinho e Dom Casmurro é um dado decisivo. Ao narrar o episódio, Dom Casmurro não diz nada além do que foi e poderia ser dito naquele momento. De forma contraditória, faz e, ao mesmo tempo, não faz como o destino e os dramaturgos, pois fica a sugestão da possibilidade de acrescentar à narrativa algo que não poderia ter sido dito naquele momento:

Ou seja, sem anunciar as peripécias e o desfecho, Dom Casmurro remarca a ação do destino – anuncia o próprio destino. Porém, a comprovação da presença e da ação do destino naquele preciso momento só pode ser exclusivamente dramática, e está suspensa de um desenlace, da completude da história, da surpresa e do efeito que causa no espectador. (Baptista, 2005, p.21)

Sem chegar ao desfecho, falta a possibilidade de estabelecer uma “coincidência” da passagem do dândi em laço necessário em vez de fortuito. Assim, Dom Casmurro diferencia-se dos dramaturgos “no ponto em que reconhece imitá-los: o destino de que fala constitui-se, rigorosamente, por imitação dos dramaturgos” (Baptista, 2005, p. 21). Ou seja, aparentemente, Dom

Casimiro não anuncia as peripécias nem o desfecho de seu drama, pois eles chegam a seu tempo quando o pano cai e apagam-se as luzes.

Fundamenta-se assim a ideia do destino configurar-se como uma categoria do teatro. Eis o paradoxo da “reforma dramática” de Dom Casimiro:

o teatro inventa o destino, o destino imita o teatro, quem quiser perceber o destino fora do teatro, na “vida”, tem que imitar o teatro, e apenas essa imitação torna o destino visível, inteligível, decidível. Daí também que a “reforma dramática” engendrasses necessariamente uma reforma do destino. (...) O destino reformado consistiria, muito simplesmente – e também muito literalmente – na “reforma dramática”: bastaria que as peças começassem sempre pelo fim para impedir qualquer projeto de pensar na “vida” em termos de destino. (Baptista, 2005, p. 22)

Entretanto tais considerações enfrentam obstáculos. Ou seja, Dom Casimiro, em determinada parte de sua narrativa, supõe contar uma história que depende de *um desígnio do destino*, justamente fora do teatro, na “vida”. Então a proposta da “reforma dramática” requer uma diferença insuperável entre o teatro e a “vida”. Logo a comparação com *Otelo*, implícita na reforma, virá à tona mais adiante e será perceptível o confronto entre a experiência de Bento com a do desafortunado mouro da tragédia de Shakespeare. No entanto, a partir desse confronto, não fica claro o limite estável entre o teatro e a “vida”.

No capítulo CXXXV, *Otelo*, por coincidência, Bento vai ao teatro, depois de jantar fora, e assiste à tragédia shakespeariana. Ao assistir pela primeira vez à encenação da peça, ele chega a uma conclusão absurda: se o ciúme doentio de Otelo induz, por causa da falsa prova de um lenço, a duvidar da fidelidade da inocente Desdêmona (sua linda esposa) e depois a sufocá-la até a morte, o que deveria fazer ele, Bento, com Capitu, já que, em sua concepção, esta era culpada? Cabe lembrar que a atenção de Bento recai sobre Iago, o astucioso narrador da tragédia shakespeariana, que assim como ele é o dono do discurso.

Bento Santiago torna-se incapaz de entender a peça na sua essência mais simples: há homens que, tragicamente, se deixam arrastar por sentimentos desmedidos e ilusórios. Sem perceber que ele poderia ser apenas um homem atormentado por fantasias, o teatro acaba reforçando o seu irracional desejo de vingança e autodestruição e, em sua mente, já não parece mais haver a probabilidade da inocência de Capitu:

O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público. – E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; – que faria o público, se ela de veras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção... (Assis, 2001, p. 189)

Baptista sinaliza que, assim, se chega à explicação de expressiva parte do sentido da “reforma dramática”. Parece que a partir do momento em que Bento assiste à tragédia, alguma coisa lhe acontece e acaba abandonando a ideia de suicídio e decide que Capitu deveria morrer. O que pode haver no último ato que conduza a essa decisão? A “fúria do mouro” ou os “aplausos frenéticos do público”, não obstante a inocência de Desdêmona? Espécie de argumento “a fortiori”? Ou a busca de Iago?

No penúltimo parágrafo, Bento vaga sem destino, pelas ruas, durante toda a noite. Seu passeio noturno é assolado pelo desespero, pois observa – como se fosse a última vez – os últimos seres do mundo noturno e os primeiros do mundo diurno. Atordoado, com os sentidos aguçados, ouve ruídos, contempla a aurora, as montanhas, o mar da Glória. Pensando em morrer, a exemplo do Werther de Goethe, parece querer capturar as sensações finais que a vida pode oferecer, antes do suposto suicídio (que acaba não acontecendo).

Assim uma nova deliberação surge, fora do teatro, rua abaixo, e aí sim, o confronto (teatro e “vida”) explicita-se. Note-se que tal deliberação não se distingue da do homem que procura decidir o curso imediato da sua vida... interrogando o teatro: transpondo para o interior do teatro a sua experiência singular e procurando deduzir da lógica do drama a melhor linha de conduta:

O momento crítico em que delibera sobre o sentido do curso da vida e o “ato irreparável” que o devia rematar, suicídio ou homicídio, é decidido sob influxo direto do teatro, mais precisamente de uma representação de *Otelo*. Ainda que a decisão não tenha chegado à ação, Dom Casmurro, esse chega ao destino através do teatro e da imitação do teatro. Mas haveria destino, se aquela particular representação já seguisse a “reforma dramática” e desse o *Otelo* do fim para o princípio, saindo Bento Santiago do teatro com uma “boa impressão de ternura e amor”? (Baptista, 2005, p. 24)

Para o Abel Barros Baptista, qualquer leitor do romance percebe a insistente ideia de começo, de princípio, de meio do livro, de fim, de “resto” e de “restos dos restos”. As fronteiras constituem, assim, um admirável trabalho de definição. Mas o livro, de outra forma, cedo, denuncia certa “tendência pra se desinteressar do trabalho poético de delimitação da história; o leitor é obrigado a perceber que uma história única e completa, a existir, tem que se desentranhar de um conjunto de fatos e acontecimentos heteróclitos”. (Baptista, 2005, p. 30). Essencialmente, entretanto, a história não subordina o livro, mais do que isso, o livro arruína a história. Há, portanto, uma tensão que marca o livro, desde o início, entre a ação de ser escrito sem sentido determinado, e a ação de ser escrito subordinado à função de veicular uma história

constituída. Chega um momento, porém, que essa tensão se expõe e se resolve: o capítulo XCVII *A saída*:

Esse momento crucial do livro coloca-nos justamente diante da história enquanto finalidade que define o livro, que com ela deveria coincidir. A história única e completa é então desentranhada, já não da vida ou da memória, mas do próprio livro: ou porque sempre lá esteve, dissimulada entre as digressões de uma composição caprichosa, ou porque nela pode ser inculcada por efeito retroativo da errata do capítulo XCVII. E é então que a escrita do livro se subordina ao trabalho propriamente poético de delimitar o começo e o fim, de definir o meio, de selecionar os fatos e sobretudo de estabelecer a conexão necessária ou provável entre eles. (Baptista, 2005, p. 30)

Nos termos da “reforma dramática”, tal questão promove a ideia de que Dom Casmurro define-se, também, como espectador de si mesmo. A construção da história agrega, obviamente, o “desenrolar retrospectivo das ações desde o desfecho até ao limite em que seja possível situar o começo, processo análogo ao descrito na “reforma dramática”, já que nele os últimos atos explicariam o desfecho do primeiro, espécie de conceito”. (Baptista, 2005, p. 31)

Dom Casmurro está fora do drama, do espetáculo e da ação representada. O aspecto determinante, então, não está nesse movimento retrospectivo, aparentemente banal, “mas na fronteira que, necessariamente, coloca Dom Casmurro no exterior do drama: a procura da ação completa pressupõe a ação completada, que atingiu o termo, que se encerrou, e que justamente a partir do desfecho delimitado, lança o movimento retrospectivo”. (Baptista, 2005, p. 31).

Assim se explica o começo do livro não ser o começo da história propriamente dita. A ideia ou decisão de escrever o livro está, portanto, separada por uma clara fronteira da história que o livro conta. O capítulo final marca essa fronteira:

Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. 1: “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti”. Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.

E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... (Assis, 2001, p. 204)

Esse capítulo, que sugere uma avaliação final, repleta de uma extraordinária complexidade do ponto de vista do narrador sobre os fatos de seu passado, procura afastar a

possibilidade do ciúme de Bento eliminar a responsabilidade de Capitu no ato de traição. Mas a condição decisiva é a suspeita de um juízo libertado e, agora, resguardado da afecção do ciúme:

Como se o ciúme, figura do drama, tivesse ficado circunscrito ao seu interior, como se, porque no exterior do drama, Dom Casmurro pudesse identificar-se com qualquer outro espectador, testemunhando, enfim, o que qualquer espectador poderia testemunhar. (Baptista, 2005, p. 32)

Deslizando, portanto, para a posição de espectador, a habilidade narrativa de Dom Casmurro, ironicamente, desloca a questão do ciúme para um lugar amorfo e atribui a conclusão de sua história, de seu drama passional, ao destino.

Para Baptista “o destino (no drama) começa quando certo acontecimento ou sucessão de acontecimentos exila o herói no exterior de si para, na posição de pós-herói, assumir a condição de espectador de si mesmo reconstruindo o trabalho do dramaturgo”. (Baptista, 2005, p. 33) Ao contrário do teatro, a configuração de um destino se decide a partir do momento em que se completa a ação. Em relação a *Dom Casmurro*, não se acaba de decidir onde ocorre o desfecho:

se com o efeito da representação de *Otelo*, se com o exílio forçado de Capitu, a demolição da casa ou a morte de Ezequiel, a decisão do livro ou, enfim, o termo do livro. O que é claríssimo, como vimos há pouco (no capítulo final), é que, para Dom Casmurro, a ação se completou, e ele escreve o livro separado dela pelo tempo decorrido, pela casa reconstruída, pela vida diferente, pela alcunha, no exterior da ação, pós-herói pleno: mas o intervalo que o separa do desfecho persiste difuso. (Baptista, 2005, p. 33)

Logo a tarefa de reconstrução da ação passada, visando à compreensão dos fatos ocorridos, fica ameaçada. “Se o destino não dá, de antemão – como na “reforma dramática” – um desfecho inequívoco e uma clara indicação da finalidade visada, como reordenar o conjunto de incidentes”, (Baptista, 2005, p. 33) como diferenciar o banal do decisivo, como compreender coincidências acidentais de coincidências necessárias? O destino assemelha-se aos dramaturgos na disposição dos fatos numa estrutura única e completa. Mas, ao contrário deles, entretanto, parece indiferente às elementares condições de inteligibilidade. Por outro lado, o destino é uma leitura, e por isso ele e o livro são perenes.

De um ângulo específico, se percebemos *Dom Casmurro* como uma tragédia depurada, esclarecida, reduzida ao momento crucial em que Bento Santiago exerce a ação autobiográfica, em primeira pessoa, sem testemunhos e testemunhas, sem o dispositivo teatral (e daí a sua indecibilidade) para, num dado momento, assumir a condição de pós-herói (dramaturgo) Casmurro, então perde sua autoridade.

Para entendermos o perfil de Capitu, o papel que buscará alcançar dentro de seu circuito social, e como será interpretada pelo seu marido algoz, é preciso, à luz dos estudos de Schwarz, que avaliemos as atitudes do par amoroso que poderia ter construído uma história de amor, mas que, fatalmente, fracassa.

Cabe aqui esclarecer que para clarearmos a compreensão do método narrativo de *Dom Casmurro*, e de que maneira o narrador “não confiável” do romance tece a sua “tese acusatória”, jogando com as questões de destino e dramaturgia, embasamos nossa análise nos argumentos de Abel Barros Baptista, crítico português que valoriza, fundamentalmente, a modernidade de Machado de Assis, como se pode comprovar em vários de seus ensaios sobre a obra machadiana, desvinculado-se, portanto, da representação da sociedade brasileira do século XIX. Para o crítico, as estratégias formais do autor indicam o escritor moderno que põs em questão a representação “realista” e a autoridade do narrador. Já para a análise do perfil de Capitu, de seu papel social e de como irá se desenvolver a relação do par amoroso Bento/Capitu na sociedade oitocentista brasileira, nos apoiaremos, fundamentalmente, nos argumentos de Roberto Schwarz, crítico brasileiro que, por sua vez, traz para a cena a sociedade patriarcal e escravocrata, colocando a autoridade do narrador em questão pela sua condição de senhor “belle époque” – com fachada de burguês, mas estigma de patriarca – que toma a força da palavra. Trata-se de dois estudiosos respeitáveis, com pressupostos críticos diferentes, mas que contribuem, cada um a sua maneira, para um esclarecimento mais consistente sobre o método narrativo e as peculiaridades desse tão complexo autor.

Em *A poesia envenenada de Dom Casmurro*, Roberto Schwarz⁴⁵ apreciando o romance, em grandes linhas, esclarece que a obra é composta de duas partes distintas, uma dominada por Capitu, outra por Bento, ou, ainda, uma sob “o signo do espírito esclarecido”, outra sob “o signo do obscurantismo”.

Na primeira parte, os adolescentes, que vivem a primeira (e única?) paixão de suas vidas, enfrentam dois obstáculos fundamentais: a superstição e o preconceito social. A superstição fica por conta de D. Glória, mãe de Bentinho, que, tendo-lhe nascido morto o primeiro filho, se apegou em Deus para que o segundo vingasse, prometendo, se fosse varão, fazê-lo padre. Dona Glória, após a viuvez, procura reforçar a promessa que fizera ainda quando o pai de Bentinho era vivo, sem que o menino soubesse sobre a tal promessa. Jovem viúva, sentiu o terror de separar-se de seu filho querido, mas era tão devota, tão temente a Deus, que

⁴⁵ SCHWARZ, Roberto. *A poesia envenenada de Dom Casmurro*. In: *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

buscou testemunhas da obrigação, confiando a promessa a parentes e familiares. Para poder separar-se o mais tarde possível de seu menino, fê-lo aprender em casa as primeiras letras, latim e doutrina. Mas, apesar de *boa criatura*, como nos diz o narrador Bento Santiago, talvez Capitu estivesse mais perto da verdade ao chamá-la, asperamente, de *carola, beata e papamissas*, pois o comportamento de D. Glória pode sugerir um perfil de mãe egoísta e superprotetora, extremamente devota ao sentimentalismo litúrgico e, portanto, poderia, por uma ótica específica, estar a alimentar tal conduta religiosa motivada pelo desejo de guardar o filho para si mesma. Mais tarde, ao perceber que o sacerdócio e o celibato não poderão evitar a separação de seu rebento, muda de tática, adotando Capitu e estimulando sua união com Bento, como se lê no capítulo LXXX, *Venhamos ao capítulo*:

Sucedeu que a minha ausência foi logo temperada pela assiduidade de Capitu. Esta começou a fazer-se-lhe necessária. Pouco a pouco veio-lhe a persuasão de que a pequena me faria feliz. Então a esperança de que o nosso amor, tornando-me absolutamente incompatível com o seminário, me levasse a não ficar lá nem por Deus nem pelo diabo, esta esperança íntima e secreta entrou a invadir o coração de minha mãe. (Assis, 2001, p. 122)

Não precisamos, entretanto, apontar D. Glória como um ser calculista, monstruosamente egoísta e pérfido, justificando tal perfil em função de sua fraqueza de caráter, postura comum em uma mulher brasileira do Segundo Império. Por outro lado, do ponto de vista social e psicológico, como analisa John Gledson, é inegável a crítica virulenta à sociedade brasileira da segunda metade do século XIX. Em tal sociedade, era bem possível, comum e verdadeiro que uma mulher pudesse limitar a expectativa de progenitura e a felicidade emocional do filho, e justificar-se a seus olhos e aos olhos de seus parentes e agregados, mesmo que eles hesitassem ou reprovassem em silêncio. “Conforme Bento às vezes deixa de perceber, raramente as pessoas são motivadas por pura maldade, ou mesmo unicamente por suas relações com um Deus no qual acreditam. Antes são simples e compreensivelmente egoístas”. (Schwarz, 1991, p. 54)

Quanto ao preconceito, a questão pode ser de ordem social. Capitu é a filha de vizinhos socialmente inferiores à família de Bento, cuja família, embora não viva na posição de inteira dependência, deve favores à Dona Glória. Bento é o filho herdeiro de uma família bem abastada, patriarcal, que vive de rendas familiares, fruto de investimentos e muitos bens adquiridos. Capitu, entretanto, é quem organiza as estratégias que ela e o jovem herdeiro devem utilizar-se para vencer os obstáculos que possam impedir a união do casal.

A jovem Capitu é, pois, dotada de uma extraordinária clareza mental, capacidade de reflexão e astúcia, talvez, um pouco elevadas para uma menina adolescente de sua época, qualidades que faltam a Bentinho. Logo Capitu percebe a diferença entre o delírio infantil e a

realidade. Daí se explica a reação áspera de Capitu quando a “santa mãe” de Bento resolve cumprir sua promessa e acaba por mandar seu filho para o seminário, expondo ao risco os planos de casamento futuro arquitetados pela vizinha pobre. Quando Bento, no capítulo XVIII *Um plano*, esclarece à Capitu a decisão de sua mãe de mandá-lo para o seminário, Capitu reage com espírito astuto e independente:

Quando lhe disse o que era, fez-se cor de cera. (...) Capitu, a princípio, não disse nada. Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar, com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta, toda parada. (...) Enfim, tornou-se a si, mas tinha a cara lívida, e rompeu nestas palavras furiosas: – Beata! Carola! Papa-missas! Fiquei aturdido. Capitu gostava tanto de minha mãe, e minha mãe dela, que eu não podia entender tamanha explosão. (...) Calou-se outra vez. Quando tornou a falar, tinha mudado (...) Capitu refletia. A reflexão na era coisa rara nela, e conheciam-se as ocasiões pelo apertado dos olhos. (...) Como vê, Capitu, aos quatorze anos, tinha já idéias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. Não sei se me explico bem. Suponho uma concepção grande executada por meios pequenos. Assim, para não sair do desejo vago e hipotético de me mandar para a Europa, Capitu, se pudesse cumprilo, não me faria embarcar no paquete e fugir; estenderia uma fila de canoas daqui até lá, por onde eu, parecendo ir à fortaleza da Laje em ponte movediça, iria realmente até Bordéus, deixando minha mãe na praia, à espera. Tal era a feição particular do caráter da minha amiga; pelo que, não admira que, combatendo os meus projetos de resistência franca, fosse antes pelos meios brandos, pela ação do empenho, da palavra, da persuasão lenta e diuturna, e examinasse antes as pessoas com quem podíamos contar. (Assis, 2001, p. 37)

Em Capitu pulsam “a força” e “o viço”, qualidades intrínsecas da Natureza, que já se haviam mostrado a Brás Cubas em seu delírio. No capítulo VII, *O delírio*, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Brás Cubas, em seu leito de morte, entra num estado de transe, causado pela febre, e reconta o que aconteceu momentos antes de sua morte. Em seu “delírio” de morte, Brás vê chegar um hipopótamo que o arrebatava. Montado no dorso do animal, ele deixa-se ir, calado, por uma “carreira vertiginosa”, até chegar na “região dos gelos eternos”. Depois de passar pelo Éden, Brás olha em torno de si e nada vê, além do imenso branco da neve, que já tinha invadido o azul do céu. O silêncio daquele lugar dava-lhe uma atmosfera de sepulcro. Então, sem saber se havia caído do ar ou brotado da terra, viu um vulto imenso, parecendo-lhe uma figura de mulher fitando-lhe com olhos brilhantes como o sol. A definição dessa figura ocorrerá, naturalmente, a partir da projeção de Brás, que vai defini-la de acordo com os seus desejos, afinal, o delírio é seu. Assim, tudo na tal figura tinha a vastidão das formas selvagens e fugia à compreensão do olhar humano, porque seus contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia denso era muitas vezes transparente. Admirado e sem soltar um grito, Brás perguntou à criatura, com a “curiosidade de delírio”, como se chamava. Ela se chamava “Natureza ou Pandora”, sua

mãe e inimiga, aquela que carregava em sua bolsa “os bens e os males, e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens”, respondeu. Tomado de susto, ele recuou, e a figura soltou uma gargalhada que produziu em torno deles um efeito de tufão. Depois de dirigir-lhe algumas palavras de escárnio, Pandora estendeu o braço, segurou-o pelos cabelos e levantou-o no ar. E só então Brás pode ver-lhe de perto o rosto, que era enorme, não possuía nenhuma contorção violenta, nenhuma expressão de ódio ou ferocidade; sua feição única era “a da impassibilidade egoísta, a da eterna surdez, a da vontade imóvel”, ou seja, “alguém indiferente ao clamor humano”. Um ser que o conduz ao alto de uma montanha e o convida a olhar, através do nevoeiro, uma coisa única: “uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos Impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas.” Ela define o estatuto universal do homem: o egoísmo e a conservação.

Ao definir Capitu como uma criatura forte e misteriosa, o narrador de *Dom Casmurro* a aproxima da definição que Brás Cubas apresenta sobre a Natureza/Pandora. Ou seja, é sugerir que a jovem poderia fugir à compreensão do olhar. Ou que seria difícil defini-la por inteira. É aquela que carrega, como Pandora, os bens e os males, uma figura forte, viçosa, dotada de uma impassibilidade egoísta, um ser indiferente. Como criatura “mui particular”, Capitu era mais mulher do que Bento Santiago era homem, dito pelas palavras do narrador-personagem. Tinha ideias atrevidas, hábeis, sinuosas, que *alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos*. Também tinha explosões de fúria, logo contidas por sua extrema racionalidade. Dessa maneira, percebemos que o homem, que a descreve como mais mulher do que ele era homem, se assusta com a sua força e tem por ela, possivelmente, um sentimento de inferioridade. E de que maneira esse “homem inferior” vai reverter tal sentimento e impor a sua superioridade? Qual será o andamento da dicotomia entre casamento e amor nessa história? Veremos mais adiante nessa análise.

Capitu apresenta um perfil que pode ir muito além das personagens dos contos citados nesse estudo. Ou seria melhor dizer que as mulheres dos contos ganham a máxima realização em Capitu. Ela pode ser vista como ponto de chegada das personagens femininas desenhadas nos contos, pois é a mais complexa de todas. Sua ascensão social pelo casamento é vista como uma escolha de uma arrivista que usou o rapaz ingênuo de trampolim. Daí ter usado o seu poder de sedução, sem perder sua habilidade. De certa maneira, todas as mulheres, cada uma a seu modo, dos contos *Miss Dóllar*, *Confissões de uma viúva moça*, *D.Benedita*, *Singular ocorrência*, *Capítulo dos chapéus*, *D.Paula*, *Missa do galo*, trazem a marca da singularidade.

Assim, quanto à matéria narrativa, que é histórica e socialmente posta, temos a tensão entre casamento e amor, entre o arranjo (negócio) e a escolha afetiva, livre. Nesse sentido, em *Miss Dóllar*, a protagonista, Margarida, põe em questão o sentimento dos homens por ela: amor ou interesse? Em “*Confissões de uma viúva moça*”, a voz feminina que pode se expressar – à Capitu não é dada tal possibilidade –, mostra, desde o início de sua narrativa, a insatisfação com a vida de casada. Toda a agitação constante em sua casa, ponto de reunião de vários amigos, o teatro e outros divertimentos são meios encontrados pela moça para preencher com “certas alegrias exteriores” a “falta das íntimas”. A insatisfação amorosa de Eugênia e o descaso do marido diante da ameaça de adultério, por conta do assédio de Emílio a sua esposa, reproduzem a distância e o desconhecimento existentes entre ela e o marido e abre conjecturas maiores a respeito do grau de infelicidade de ambos em relação ao casamento arranjado. Tanto Eugênia quanto seu esposo dividem o teto sob a condição de um contrato que ambos não podem deixar de reconhecer como legítimo, mas que está distante de ser um casamento no sentido mais subjetivo do termo. O amor nos moldes que Eugênia gostaria de ter não seria encontrado em seu casamento. Daí ter se deixado envolver pelo galanteio do sedutor barato, embora não tenha consumado de fato o adultério. O conto marca de maneira explícita as dificuldades de realização emocional de mulheres e homens diante um casamento de conveniência.

Em *D.Benedita*, como já vimos nesse estudo, Eulália, a filha casamenteira da personagem-título, simula o arranjo familiar para alcançar a sua realização afetiva casando-se com o homem que escolheu. D.Paula, do conto homônimo, respeitável senhora que vivia reclusa na Tijuca, fora casada e viveu um caso adúltero sem culpa e ainda sentia saudades de seus deleites amorosos. No *Capítulo dos chapéus*, Mariana, a esposa do advogado Conrado, vive o dilema, por conta de uma “querela doméstica” sobre o chapéu do marido, de sair de seu confortável e protegido ambiente privado, seu harmonioso lar, e entregar-se ao ambiente público, acompanhada de sua amiga namorada, aproximando-se da possibilidade de cometer o adultério. Mas acaba recuando, preferindo acomodar-se em seu casamento. Em *Missa do galo*, Conceição, a jovem esposa do escrivão Meneses, vive, num noturno clima de sedução, a possibilidade de entregar-se ao deleite amoroso com o jovem Nogueira, o que não chega a acontecer, enquanto o marido saía a divertir-se com a amante.

E Capitu? Podemos pensar que possuía a veleidade e inconstância de D. Benedita? Ou o cálculo de Eulália? Terá sido adúltera como D.Paula ocultando o caso? Daí seu silêncio e ida para a Europa? Ou simplesmente por não ter direito de usar a sua voz, de explicar seus motivos, é condenada ao exílio? Fracassou no “método para lidar com o marido”, ao contrário de Sofia, ou resignou-se a arrumar os vasos de seu jardim, como Mariana, de *Capítulo dos Chapéus*. E o

olhar triste para o defunto Escobar, não poderia trazer a marca da melancolia de ver suas expectativas e frustrações femininas sendo tragadas pela ressaca do mar, – para usar a metáfora atribuída aos seus olhos – num casamento que perdeu o brilho? E que não pôde, como Eugênia, de *Confissões de uma viúva moça*, falar sobre seus desejos? Talvez, sua sinuosidade e sua dissimulação, à semelhança de Conceição de *Missão do Galo*, tenha lhe conduzido ao centro de um enigma: subversão, cálculo, arrivismo, ou vítima do ciúme e da prepotência masculina?

Cabe pensarmos que todas essas mulheres, “vasos” – utilizando a metáfora sugerida por Roncari – submissos de uma “sociedade de cartola”, exercem exatamente, ainda que apenas no íntimo, o impulso reverso que é submeter? Todas elas movem seus “vasos”, sabem manipular. Fossem elas detentoras do poder patriarcal, provavelmente limitariam a liberdade de seus homens. Entre mulheres e homens há apenas distinções de papéis sociais. Será esta a lição que Machado de Assis nos legou?

Voltando à narrativa de *Dom Casmurro*, no Capítulo XVIII, “*Um plano*” temos o momento em que Bentinho revela a Capitu a sua ida para o seminário em função da promessa da mãe. A menina, a princípio, fica em estado de choque, cor de cera e muda, para, em seguida, reage energeticamente, numa espécie de acesso de fúria contra Dona Glória, chamando-a de beata, carola e de papa-missas. Depois, cala-se e, quando volta a falar, assume um tom sério e brando, passando a refletir sobre a melhor maneira de impedir a ida de Bentinho para o seminário. Ele, todo atrapalhado, não demonstra qualquer iniciativa contundente. Ela chega a rejeitar as cocadas oferecidas pelo vendedor, e, embora adorasse aqueles doces, preferiu ficar concentrada em seu plano, mostrando ainda, ao ouvir o pregão do vendedor, “o pregão das velhas tardes, tão sabido do bairro e de sua infância”, que dizia que a “menina chora por que não tem vintém”, uma certa revolta, pois diz a Bentinho que se tivesse dinheiro o mandava para a Europa. Com muita habilidade de raciocínio, a menina percebe que a melhor estratégia seria manipular José Dias, o agregado, em seu favor, mostrando, assim, uma perfeita compreensão da situação de Bentinho como futuro herdeiro e chefe da casa. Convence Bentinho a tentar atrair José Dias para a sua causa. E o narrador encerra o capítulo dizendo: “Conto estas minúcias para que melhor se entenda aquela manhã da minha amiga; logo virá a tarde, e da manhã e da tarde se fará o primeiro dia, como no Gênesis, onde se fizeram sucessivamente sete.” (Assis, 2001 p.41)

Assim, através da comparação entre a “manhã de Capitu” e o “Gênesis” o narrador chama a atenção do leitor para a inteligência e malícia de sua amada. E sugere, sorratamente, que tais traços da ainda menina Capitu se desenvolverão mais tarde, no percurso do tempo.

A reação de Capitu que, depois de um acesso de fúria contra D. Glória, passa a refletir sobre a melhor maneira de impedir a ida de Bentinho para o seminário, enquanto ele não demonstra maior iniciativa, demonstra que ela não só tem projetos e propósitos próprios, como tem opinião formada e crítica a respeito de todos que a cercam. Em seguida ela reflete, fato que não era coisa rara nela, e conheciam-se as ocasiões pelo apertado dos olhos, quer saber as circunstâncias, as palavras de uns e de outros, e o tom delas e presta particular atenção nas lágrimas de Dona Glória. Essa aptidão para a reflexão contida e lógica de Capitu, aliada ao seu poder de decisão, é algo que assusta Bento, deixando-o aturdido.

Capitu possui uma clareza racional sobre os acontecimentos e ao ver em José Dias um possível aliado na batalha contra a promessa de D. Glória, demonstra ter um entendimento perfeito da condição de Bentinho como futuro herdeiro e dono da casa. Sugere então ao namorado que use o seu poder para atrair o agregado para a causa dos enamorados. Supõe, assim, um distanciamento das obrigações do sistema paternalista. Também, cabe repararmos na natureza persuasiva do narrador, que, sinuosamente, tenta influenciar o leitor a perceber, na comparação entre a *manhã de Capitu* e o *Gênesis*, a inteligência estratégica e maliciosa de sua amada que se desenvolverá no transcurso do tempo.

A linha de raciocínio e pensamento de Capitu é, inegavelmente, superior à de Bentinho, pois ela não foge da realidade para se entregar aos devaneios da imaginação, como o faz Bento ao imaginar soluções mirabolantes para livrá-lo de seu infortúnio (pedir ao Imperador para interceder por ele junto a sua mãe, que provavelmente cederia à autoridade). Também Capitu é dona de uma forte personalidade que lhe permite não fraquejar diante da vontade superior.

Logo Capitu não é só Capitu, “mais mulher do que Bento era homem”, só porque é curiosa, raciocina e pensa com a sua própria mente. Embora possua uma independência interior da sujeição paternalista, exteriormente ela tem que se confrontar com essa mesma sujeição, que lhe é imposta pelo meio. Aí reside o encanto da personagem que consegue mover-se com naturalidade no ambiente que superou, cujos meandros e mecanismos a menina conhece com discernimento de estadista.

Sobre o caráter de Capitu, Dom Casmurro observa que sua amada tinha “ideias atrevidas que não eram só atrevidas em si, se faziam hábeis, sinuosas e surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos” (ASSIS, 2001, p.39). Tais considerações tanto podem expressar o fascínio de Bento pela feminilidade de Capitu, como poderá servir de argumento persuasivo no processo de acusação da esposa, constatando que desde menina ela já revelava traços de ambição, cálculo e dissimulação. Já as ideias atrevidas e as maneiras hábeis e

sinuosas de Capitu podem sugerir, na ótica do narrador conservador, desrespeito à norma paternalista.

Não há dúvida, esclarece-nos Gledson, de que Capitu deseja evoluir em sua escalada social e está bem consciente das diferenças sociais entre ela e Bentinho. Mas tal aspiração pode ser dissociada do amor? Afinal, embora num primeiro momento despreze D. Glória (*beata, carola*), Capitu segue, sinuosa, em busca de seu afeto e se abre infantilmente para Bento a respeito do abismo econômico que os separa: “Se eu fosse rica, você fugia, metia-se no pacote e ia para a Europa” (Assis, 2001, p. 67)

No capítulo XIV, *A inscrição*, Bentinho a surpreende escrevendo seus nomes, em segredo, no muro, sugerindo que ela desejava que ele visse. Capitu e Bentinho ficam de mãos dadas e se entregam ao namoro pelo olhar. Em seguida, no capítulo XV, *Outra voz repentina*, o pai da menina os surpreende, mas Capitu rapidamente dissimula a cena. Cálculo, ambição e amor misturam-se e parece que desde a infância o amor dos jovens está condicionado por padrões sociais que, na evolução de suas relações, aniquilam o casamento. Parece que, para Machado, o amor não é uma emoção que possa ser isolada de pressões sociais, o que não significa dizer que seja apenas um tipo de egoísmo.

Entretanto, John Gledson afirma que Capitu não pode ser explicada, se pretendemos percorrer o caminho da redução a uma versão simplificada de caráter exclusivamente social ou emocional da psicologia humana:

A condição mais obviamente importante é a *de agregada*. Roberto Schwarz, em *Ao vencedor as batatas*, mostra como Machado volta diversas vezes ao assunto, em suas primeiras obras, e usa-o para acentuar tensões e ambigüidades dentro da estrutura familiar. Desde que essas mulheres foram “adotadas” pela família, mas não tiveram permissão de se casar nela, colocar-se-ão numa posição impossível se tiverem a desgraça de se apaixonar pelo futuro chefe da família. São literalmente incapazes de agir conforme seus interesses, pois toda declaração de sentimentos verdadeiros será inevitavelmente interpretada como ambição. Este é, em suma, o dilema de Capitu, e o verdadeiro motivo que está por detrás de seus cálculos, impulsos, de seu silêncio e de suas aparentes contradições. (Gledson, 1991, p. 68)

Então, sob “o signo do espírito esclarecido”, sinuoso e hábil, as manobras de Capitu terminam bem, e o amor e o casamento triunfam. O conflito que cairia, avassaladoramente, sobre sua vida ainda não emergira, e a sua habilidade acaba conquistando a simpatia e o afeto da futura sogra.

Portanto, mesmo que esse triunfo não tenha ocorrido “de um salto, mas aos saltinhos”, visto que Bentinho parte para o seminário, Capitu fica acaba conseguindo o que queria: o casamento com Bentinho. A partida do jovem seminarista, contudo, faz-se com a garantia de José Dias de auxiliá-lo a remediar sua situação, conseguindo que Dona Glória o mandasse para Europa

estudar Direito. Mas solução para o impasse vem do colega seminarista de Bentinho, e melhor amigo, Escobar, ao sugerir que Dona Glória devesse pagar sua dívida com Deus, arcando com os custos da educação de algum órfão que substituísse seu filho no cumprimento da promessa. Depois de aprovada pelo bispo, a ideia é aceita por Dona Glória, que já estava totalmente inclinada a encontrar uma solução que trouxesse o filho de volta ao lar, e seu Bentinho deixa, enfim, o seminário aos dezessete anos, vai para São Paulo estudar Direito e, depois de cinco anos, volta formado e casa-se com Capitu.

No capítulo CI, *No céu*, os noivos recolhem-se ao seu ninho de amor, no alto da Tijuca. A lua-de-mel do casal ganha, por parte do narrador, contornos celestiais, com citações bíblicas e celebração idílica do casamento com adornos retóricos que, sutilmente, indicam certa artificialidade de toda essa felicidade conjugal. Entretanto, em seguida, conforme o próprio narrador, a forte paixão que os unia, referindo-se à semana da lua-de-mel passada na Tijuca, suspendia o tempo:

Imagina um relógio que só tivesse pêndulo, sem mostrador, de maneira que não se vissem as horas escritas. O pêndulo iria de um lado para outro, mas nenhum sinal externo mostraria a marcha do tempo. Tal foi aquela semana na Tijuca. (Assis, 2001, p.149)

Para Schwarz, portanto, “o leitor de coração bem-formado toma partido dos namorados, contra o seminário e contra as intrigas familiares, ou seja, o partido das Luzes, contra o mito e a injustiça”.(SCHARZ, 1991, p. 88)

A segunda parte tem início com o idílio matrimonial que expõe a plena felicidade conjugal do jovem casal. A casa da mãe e da infância em Matacavalos é substituída por outra nova, na Glória, com vista para o mar.

Pelo viés da “alegoria ideológica”, os interesses patriarcais emergem da necessidade duma família burguesa, de fumos aristocráticos, representativa de uma classe social dominante, sobreviver através da reprodução de sua descendência. O dilema familiar dos Santiago é que Bento, filho único da matriarca D. Glória, deverá assumir o posto patriarcal de sua família, que está vago desde a morte de seu pai, e, portanto, acabam cedendo ao rebaixamento social casando Bento com Capitu, integrando, assim, as qualidades positivas e fortes que nela abundam, e que Bento não possui. Cabe lembrar que ele carregava uma submissão a D. Glória. Só o casamento, entretanto, não basta para que Bento Santiago possa cumprir a função essencial do patriarca, gerando a descendência que assegurará a perpetuação da família.

O nascimento de Ezequiel, o filho que demora a vir, cujo nome tem origem em um dos quatro grandes profetas hebreus e que, depois de haver anunciado a ruína de Jerusalém, passou a pregar a esperança, numa atitude ambígua que predizia tanto a destruição como a

salvação, apresenta-se como um divisor de águas, um acontecimento que separa o passado do futuro. Assim, a comprida e discursiva narração que precede o nascimento do filho e o muito breve tratamento dos acontecimentos, muito mais dramáticos, que o seguem, podem sugerir uma analogia com o Velho Testamento e o Novo.

Mas, na história dos Santiago, a consequência do nascimento de Ezequiel, cujo nome foi escolhido em homenagem ao amigo Ezequiel Escobar, não é a salvação, e sim, a catástrofe. O menino é esperto, curioso, gostava de fazer imitações. Entre as pessoas que imita destaca-se Escobar, o melhor amigo do casal, com quem começa a ficar parecido. À certa altura do romance vem a catástrofe. Escobar, que era um exímio nadador, inesperadamente morre afogado. No velório, muitos homens e todas as mulheres choravam. Só Capitu, amparando a viúva, *parecia vencer-se a si mesma*. Consolava a amiga (Sancha, esposa de Escobar), queria tirá-la dali. A confusão era geral e, no meio dela, Bento, subitamente, pára de chorar ao perceber lágrimas nos olhos de Capitu que, em sua afirmativa, olhava *fixa e apaixonada para o cadáver*. Tomado por um ataque de ciúme incontrolável, Bento Santiago não consegue ler as palavras de despedida que havia redigido para pronunciar no cemitério. A realidade nem sempre é o que aparenta ser. O discurso de Bento, com suas hesitações, suas mãos trêmulas, sua voz embargada, parece traduzir profunda comoção pela morte do amigo, daí resultando a aprovação geral que recebe. O mundo das aparências é o único verdadeiro. O discurso emocionado do orador refletia, à revelia de todos os presentes, apenas seu ódio cego pela mulher que o enganara com o amigo morto. As lágrimas de Capitu podiam parecer adúlteras sem o serem, como a semelhança entre Ezequiel e Escobar podia ser acaso.

A questão cresce gradativamente, e Bento vai comparando mais e mais o filho com o amigo, concluindo que a semelhança existe porque Ezequiel era de fato fruto da relação adúltera entre Capitu e Escobar. Afasta-se de Capitu e assume a casmurrice que lhe rendeu o apelido. Pensa em matar a mulher, o filho e a si mesmo. Vai ao teatro e assiste à tragédia *Otelo*, de Shakespeare. Incapaz de compreender que *os ciúmes são maus conselheiros e as impressões podem trair*, Bento conclui que, se a inocente Desdêmona, pela falsa prova de um lenço, foi morta pelo mouro Otelo, o que ele deveria fazer com Capitu que era de fato culpada, *um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo*. Tal situação esclarece ao leitor que o narrador Bento Santiago, atormentado pelo seu irracional desejo de vingança, distorce o que vê, faz uma péssima dedução, e, embora tente persuadi-lo a aceitar sua conclusão, não há razão para aceitar a sua versão dos fatos.

Assim esse protagonista tendencioso, advogado de profissão, habituado a manipular os fatos para provar suas alegações, ao invés de buscar a verdade, emprega, persuasivamente, um

sistema comodamente complexo de considerações que tenta convencer o leitor sobre seu “processo de acusação”. Daí a pergunta na página final do livro que conspira pelo sentido geral do romance. “O resto – diz Dom Casmurro – é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente”. (ASSIS, 2001, p. 204) Em outras palavras, a maliciosa pergunta propõe que toda a questão, resto dos restos, está em decidir se a Capitu sempre teve uma natureza pérfida, dissimulada e enganadora, desde menina, ou só depois de casada é que se tornou a pérfida adúltera.

Para Roberto Schwarz, o que se examina é a pureza do primeiro amor:

não seria impuro ele também, apesar da poesia? O efeito sub-reptício entretanto é outro, pois no principal a pergunta tem a vantagem, para o narrador, de assegurar a resposta desejada. Com efeito, se a dúvida diz respeito ao momento a partir do qual houve culpa, não sobra lugar pra a hipótese da inocência. (p. 89)

O mesmo jogo persuasivo se repete na frase seguinte, com reforço bíblico. “Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. 1: “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta enganar-te com a malícia que prender de ti”. Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca”. (ASSIS, 2001, p. 204) Bento lembra o bom conselho de Jesus e chega a cogitar a possibilidade dos seus ciúmes terem causado a traição da esposa, sendo, portanto, também ele culpado do que ocorrera. Mas a sugestão da incerteza é apenas um disfarce para encobrir a acusação sem direito de resposta. Ou seja, finalmente o narrador conclui pela culpabilidade da esposa, dizendo que a Capitu da praia da Glória já estava na da rua de Matacavalos *como a fruta dentro da casca*. Bento Santiago encerra, assim, o processo de julgamento de sua mulher, sem lhe conceder a chance de defesa. É o menino desconfiado, inseguro e ciumento, não escondia, também, a futura casca casmurra? Nem tudo é o que parece.

Bento Santiago, portanto, serve-se de um discurso determinístico, procedendo estritamente em termos de causa e efeito, visando a provar, através de uma acumulação de pequenos fatos significativos, à maneira de Taine, que o futuro estava inevitavelmente previsto no passado, ou seja, que o efeito é a origem da causa. Daí Capitu adulta, que o teria traído, estar dentro da Capitu menina, que ele havia amado.

Schwarz afirma que, num balanço equilibrado, fica impossível decidir se Ezequiel é filho ou não de Escobar, pois a semelhança entre os dois é um argumento de acusação muito vago num livro cheio de imagens e fisionomias parecidas, ideias relativizadas, coincidências de todo o tipo e muitos avisos contra deduções precipitadas:

Tanto mais que o romance tem um de seus assuntos *modernos* no impacto consciente ou inconsciente do interesse na formação do juízo, ou, para vir ao caso, nas pareências que se notam ou deixam de notar. Dois anos depois, Thomas Mann publicaria *Os Buddenbrook*, cuja ironia também consiste, em parte ao menos, na relativização psicológica das certezas naturalistas sobre a hereditariedade. Em suma, não há como ter certeza da culpa de Capitu, nem da inocência, o que aliás não configura um caso particular, pois a “virtude” certa não existe. Em compensação está fora de dúvida que Bento escreve e arranja a sua história com a finalidade de condenar a mulher. Não está nela, mas no marido, o enigma cuja decifração importa. (Schwarz, 1991, p. 90)

Há um sentido para este deslocamento? Roberto Schwarz esclarece que, na primeira metade do livro, o amor, a inteligência e a confiança recíproca de um casal levam a melhor sobre uma promessa ao céu e sobre a prevenção de classe. Mas essa conquista vitoriosa não dura muito, pois, na segunda metade, o universo tradicional vai reaparecer e se impor avassaladoramente dentro da relação do casal:

O marido-narrador evolui para um clima especialíssimo de poesia envenenada, entre o patético, desgovernado e prepotente, propriamente reacionário, cuja fixação é um dos méritos notáveis do romance. À luz das suspeitas de Bento, a vontade clara e lúcida de Capitu são rebaixadas a provas de um caráter interesseiro e dissimulado, ao passo que a admiração com que o mesmo Bento obedecia às instruções dela faz figura de simplicidade risível. Começou a difamação escarninha e sombria das qualidades prezadas da Ilustração, indispensáveis à realização do indivíduo. (Schwarz, 1991, p. 90)

Entretanto, a partir da relativização do valor das provas de semelhança e coincidências, em que se fundamenta a advocacia especiosa e persuasiva do narrador, a disposição suspeitosa desse processo inquiridor vem à tona. Daí os *paroxismos* do ciúme de Bento em chamar a atenção do leitor. Afinal, o ciúme de Bento já se revelava muito antes do casamento e de sua paternidade. Basta lembrar que ainda, quando adolescente, Bento, com a passagem do dândi que olha para Capitu, sofre um desequilíbrio e admite ter vontade de cravar as unhas no pescoço da amada até tirar-lhe a vida. Situações desse tipo se repetem outras vezes no livro e, uma vez ligadas entre si, redefinem o caráter de quem está com a palavra, bem como da sua própria palavra, alterando inteiramente a configuração do conflito. Por esse viés é possível que se amplie a dúvida do leitor, já que talvez não seja inteiramente confiável alguém que se deixa arrastar desse modo por um turbilhão interior, e a verdade objetiva dos acontecimentos se obscurece.

Com efeito, o romance *Dom Casmurro* convida o leitor a testemunhar a luta entre o amor e o ciúme pela possessão do coração de um homem que, fatalmente, nos revela a derrota do amor.

O crítico Flávio Loureiro Chaves⁴⁶, ao afirmar que o tema de “Dom Casmurro não é o adultério, diz também que este é apenas um pretexto para atingir – numa região mais profunda das desgraças humanas, o problema do ciúme, entrevisto como deformação patológica”. Logo o núcleo do livro é o ciúme que, fatalmente, em luta contínua com o amor, promoverá a sua destruição.

Para Schwarz, se a primeira leitura não vai por aí é porque a arte literária do Casmurro dirige a nossa desconfiança noutra sentida. Ou seja, o habilidoso narrador relata a lembrança de suas crises de ciúme de forma dispersa, variando o gênero, buscando, estrategicamente, amenizar o efeito destrutivo desse sentimento. Apresenta seus ciúmes como singularidades psicológicas, anedotas da vida ginásiana, acidentes esporádicos, ilustrações de um temperamento impulsivo e ingênuo, às voltas com a dissimulação feminina e a frieza da razão.

Portanto, “a identificação tardia do algoz em que se presumia a vítima, bem como o desmascaramento das avaliações misóginas e obscurantistas que permitem aquele quiproquó, decorrem da travação básica da obra”. (SCHWARZ, 1991, p. 90) Assim, somos levados a perceber que não há uma resposta para a dúvida final, apresentada por Dom Casmurro, quanto à época em que o caráter pérfido de Capitu teria se constituído. Invertendo a ótica do “determinismo perverso” do narrador, não há dúvida: o ciumento da Glória já existia pronto e acabado no menino de Matacavalos. Daí a virada interpretativa superar o tacanho fascínio do traiu-não-traiu e pressupor a apreciação do componente social das personagens, quando então se notará uma ordem e um destino em movimento. E tanto ciúme quanto dissimulação só encontram naturalidade narrativa (sem máscaras expressas) na infância respectivamente de Bentinho e Capitu.

Enfim, a centralidade do casamento está posta de tal modo que Bento condena Capitu a um perfil de mulher interesseira que viu nele o instrumento para a ascensão social e em Escobar, a realização de seu amor. Há, portanto, uma tensão entre casamento patriarcal, fundamentado absolutamente na vontade masculina, e casamento burguês, em que essa vontade ainda preponderante no novo modelo deve ceder espaço para a mulher. Isso é o que o crítico Roberto Schwarz quer nos mostrar em Bento Santiago, ou seja, um burguês na aparência, um cavalheiro “belle époque”, culto, rico e refinado, que deve aceitar uma maior autonomia de sua mulher. Mas, revestido de patriarca empedernido, ele acaba condenando o esclarecimento de Capitu.

⁴⁶ CHAVES, Flávio Loureiro. *Para uma leitura de Dom Casmurro sob o signo da traição*. In. *O amor na literatura*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1992.

Assim, também nos contos podemos encontrar semelhante tônica. Em “*Singular ocorrência*”, por exemplo, dois homens da elite conversam sobre uma vistosa senhora de vestes pretas, Marocas, uma cortesã. A ela, assim como o foi a Capitu, é negada a voz, e fica estranha a fidelidade amorosa ao amante morto. A Andrade, o amante, é permitido o adultério, como fato normal na sociedade em que vivem. Andrade, um rapaz de 26 anos na época, “*meio advogado, meio político*” era casado com uma mulher bonita, afetuosa e resignada. Os dois tinham uma filhinha de dois anos. Mas, apesar disso, entrega-se ao caso adúltero com a cortesã sem culpas. Quando um conhecido lhe revela ter passado uma deliciosa noite com uma linda mulher e, no andamento do diálogo, conclui que era a sua Marocas, é tomado por um ciúme incontrolável, vai até a casa de sua amante e acusa, sem chance de defesa. Curiosamente, acaba voltando para ela, montando-lhe uma casa nos arrabaldes da cidade.

Por fim, os narradores masculinos machadianos tendem a ser, a partir da análise feita nesse estudo dos contos e do romance *Dom Casmurro*, muitas vezes, não confiáveis, volúveis e tendenciosos. Ciúme, ressentimento, agressividade disfarçada, são elementos que, aliados à diferenças de classes sociais, ao aspecto relacional de homens e mulheres, que constituem uma união matrimonial, nos conduzem a retratos de mulheres que estão fadadas a percorrer o caminho da resignação e da passividade ou o caminho da singularidade e do esquisito. A mulher que se resigna às injunções masculinas confirma sua inferioridade e suas frustrações. A mulher que quebra com o pacto patriarcal torna-se misteriosa e passível de desterro.

Creio ser ainda útil salientarmos o modo como Machado de Assis, pelo avesso, pela ressonância interna ou pela lacuna, constrói, sim, um discurso feminino. Lembremos os casos da narradora-missivista, de *Confissões de uma viúva moça*, dos gestos de Conceição, de *Missa do galo*, das angústias de Mariana, de *Capítulo dos chapéus*, do vento sussurrando lembranças provocativas nos ouvidos de D. Paula, enfim, do que sobra de Capitu – tudo diz, sutil e fluído como as mulheres. Sobretudo quando não lhes concede voz é que Machado faz que as mulheres falem legitimamente. Talvez porque todo discurso, como matéria pública (e coletiva), seja parente da máscara.

Considerações finais

Dom Casmurro é, em síntese, a culminação estética da dialética machadiana sobre verossimilhança e verdade, determinismo e responsabilidade. Machado de Assis caracteriza seu narrador e principal personagem, através do ato narrativo que lhe atribui, senhor absoluto da palavra, dotado de uma *capacidade de enganar* que ilude o leitor com seus argumentos persuasivos e retoricamente sedutores.

Embora o leitor deva sempre estar atento para os perigos que o esperam na leitura e releitura desse romance complexo e enganador, o livro não deixa de assumir um caráter delicioso e comovente que parece fazer parte de um plano de Machado, no relicário de seus piparotes, que propõe não só um enigma de difícil decifração, mas a extraordinária elaboração de uma obra que é, ao mesmo tempo, tão aceitável e tão subversiva para a compreensão dos leitores.

Talvez assim se explique o fato da possível inculpabilidade de Capitu ter permanecido adormecida durante tanto tempo, e a fabulosa capacidade de enganar do romance ter figurado firme e ativa.

Facilmente, portanto, somos tentados, como quem acompanha, por compaixão ou afeto, o ébrio que vaga oscilante pelas ruas, a aceitar, um tanto confusos talvez, a natureza persuasiva do método narrativo de Bento Santiago/Dom Casmurro. Com efeito, se Bento é um narrador enganador, e utiliza-se da persuasão para dar sustentabilidade a sua tese acusatória, é também, por outro lado, arrastado a tentativa de persuadir a si próprio. Parece, enfim, contar uma *história* de contornos trágicos, mas acaba falhando nessa tarefa, visto que a figura do destino (que aparece em capítulos decisivos da obra e já citados nesse ensaio) interrompe a inteligibilidade da história, que Dom Casmurro diz ter contado, e o trágico desarticula-se, passando à categoria de mera hipótese aliada a outras hipóteses que caracterizam a indecidibilidade da obra, onde nada se esclarece.

Assim, configura-se um romance que apresenta, em tom fragmentário e dispersivo, uma história complexa que parece, efetivamente, fazer parte de um plano retórico que pode iludir o leitor, quando o romance é, na verdade, minuciosamente, estruturado do princípio ao fim.

Isso posto, é impossível não admiti-la como uma das obras mais polêmicas da literatura brasileira – se, de fato, não é mais polêmica. Constatação corroborada pela extraordinária criação de um narrador não-confiável. Daí podermos associar *Dom Casmurro* ao romance moderno, pois além dessa particularidade desse ponto de vista narrativo, agrega-se, ainda, uma percepção muito sofisticada e cética da estrutura da obra, uma tendência para digressões que sugerem dúvidas em seu enredo, uma constante referência ao tempo e à memória, e um relativismo abrangente implícito na dialética da verossimilhança e verdade, pressupondo que a aparência da verdade, muitas vezes, é tudo o que se pode obter da verdade.

A realidade, em *Dom Casmurro*, apresenta múltiplas faces, significados díspares, tudo em função da inconfiabilidade que a narrativa parcial e passional de Bento Santiago pressupõe. Por outro lado, não podemos esquecer que o romance também se amarra ao contexto de sua época, com sua estrutura patriarcal e escravocrata. E Bento é um típico (ou “tipo”) representante das elites brasileiras do *fin de siècle* e, portanto, um homem de seu tempo.

O grande salto da ficção machadiana, intrínseco ao método de composição do romance *Dom Casmurro*, é o de expor o funcionamento de classe na sua crueldade completa, transcendendo à perspectiva de romance de adultério para uma prosa de extraordinário teor de crítica social. Em outros termos, o ciúme (sentimento imediato e cegante) funde-se à posição social de Bento.

Justifica-se, assim, a viravolta crítica do romance que levou sessenta anos até que Helen Caldwell e todo o seu legado promoveriam novas compreensões do romance. Levando-nos a entender a modernidade de Machado de Assis, ao examinarmos mais atentos o dado oculto da obra e o conseqüente indício da crise da civilização burguesa. Passamos a suspeitar de Bento Santiago, enquanto narrador, tomando consciência de certas limitações e convenções que, até então, permaneciam obscuras.

Portanto, para um homem que precisa assumir o seu posto patriarcal, afim de dar continuidade ao seu clã familiar, Capitu, a esposa escolhida, oriunda de uma condição social inferior, representaria para Bento Santiago – nas entrelinhas de sua narrativa – a abertura de um destino alternativo àquele que lhe tinha sido imposto pela promessa da mãe (de metê-lo no seminário). Personifica, assim, o princípio do desassossego num universo predeterminado. Daí a liberdade, que essa extraordinária personagem representa, ter um caráter subversivo e, desde o princípio, ser compreendida como uma ameaça para aqueles que precisam deter o poder em suas mãos, a fim de manter a ordem instituída.

Tudo isso nos leva a concluir que muitas são as possibilidades de leitura desta obra excepcional, e muitos leitores, certamente, devem reagir de maneiras diferenciadas frente à

natureza persuasiva e lacunar de seu método narrativo. Entretanto, é preciso ter cuidado com a “liberdade interpretativa” de tão fascinante obra, pois o caminho que nos parece mais confiável, para não cairmos nos piparotes machadianos, será sempre o da desconfiança e o do legítimo “pé atrás”.

Cabe ressaltarmos, que a questão nuclear investigada nesse estudo, versou sobre o aspecto relacional entre homens e mulheres, na sociedade oitocentista brasileira, envolvendo a problemática: casamento, amor e adultério. E para darmos ênfase à singularidade da mulher machadiana, diante das injunções de mundo masculino, além de levarmos em consideração o método narrativo, lacunar e persuasivo, aplicado em seu romance e contos, buscamos o estudo mais atento do romance *Dom Casmurro* e dos contos *Miss Dollar*, *Confissões de uma viúva moça*, *D.Benedita (Um retrato)*, *Singular Ocorrência*, *Capítulo dos Chapéus*, *D.Paula* e *Missa do galo*, traçando paralelos entre os perfis femininos aí encontrados, até alcançarmos aquele que é a realização máxima de todos: Capitu.

Nos estudos de Jurandir Freire Costa sobre a história da transformação e “normativização” das relações intrafamiliares em determinados estratos da sociedade brasileira, passando pela “vira-volta” que ocorre no rito de passagem da família colonial oitocentista brasileira, para a nova família burguesa submetida a uma nova “ordem higiênica”, encontramos o suporte teórico necessário para compreender melhor o comportamento e as relações entre homens e mulheres no ambiente privado, ou seja, no casamento. Tal estudo foi fundamental para entendermos melhor não as relações, mas a singularidade que faz parte do universo feminino do romance e dos contos de Machado de Assis.

O universo feminino machadiano pressupõe, como já vimos, uma dialética intrigante: casamento e amor, que não precisavam viver em equilíbrio na velha ordem colonial patriarcal, dentro da nova ordem burguesa do século XIX, também promoviam lacunas, principalmente no que tange ao aspecto sentimental. E tais lacunas muitas vezes acabam promovendo, para as mulheres, o caminho do singular ou do esquisito.

Assim, o papel secundário e desbotado da mulher a aprisionava em uma posição de desvantagem em relação ao homem. Toda mulher que rompesse com tal norma, que escapasse ao controle masculino, figurava como um ser ameaçador. Então, para alcançar a realização de seus desejos e vontades restava-lhe o recurso de servir-se “mais da guerrilha do que da guerra”, ou seja, conquistar seus objetivos com estratégia e tática, como Capitu com suas idéias hábeis e sinuosas. Como muitas outras dos contos que estudamos, talvez não tão intrigantes quanto Capitu, mas, certamente, singulares, cada uma a seu modo.

Enfim, vimos que a centralidade do casamento está posta de tal modo que Bento condena Capitu a um perfil de mulher interesseira que viu nele o instrumento para a ascensão social e em Escobar, a realização de seu amor. Há, portanto, uma tensão entre casamento patriarcal, fundamentado absolutamente na vontade masculina, e casamento burguês, em que essa vontade ainda preponderante no novo modelo deve ceder espaço para a mulher. Isso é o que o crítico Roberto Schwarz nos mostra em Bento Santiago. Ou seja, um burguês na aparência, um cavalheiro “belle époque”, culto, rico e refinado, que deve aceitar uma maior autonomia de sua mulher. Mas, revestido de patriarca empedernido, acaba condenando o esclarecimento de Capitu, como já afirmamos nesse estudo.

Assim as imagens de mulher: ardilosa, pérfida, fingida, pervertida e dissimulada condenam essa mulher a um fim “consolador”: o exílio seguido da morte. Na medida em que a sociedade oitocentista cultuava um modelo de mulher, tranqüilo e suave, como a Mariana, do conto *Capítulo dos chapéus*, e sua “plasticidade de encomenda”, e que determinadas características são inerentes à “feminilidade”: refinamento, tato, observação, sentimentos; enquanto outras – abstração, humor, poder, força – são qualidades meramente masculinas, Capitu, naturalmente, foge desse modelo de mulher e, justamente por isso, merece, então, ser expulsa de casa simplesmente por ser forte. Na verdade, a personagem paga caro por não se adequar a esse modelo.

Capitu satisfaz todos os quesitos da individualização, justamente por não fugir da realidade para a imaginação, por não se dar ao luxo de fantasiar. A personagem é forte o bastante para não se desagregar diante da vontade patriarcal, superior. Embora emancipada interiormente da sujeição paternalista, exteriormente ela tem de se haver com essa mesma sujeição, que forma o seu meio. Seu encanto se deve principalmente ao fato de ela ser capaz de transitar no ambiente que superou e o fazer com intensa naturalidade.

Entretanto, desde que entrara no meio social de Bentinho e não possuindo permissão para se casar, coloca-se numa posição bastante delicada ao se apaixonar pelo chefe da família. Por essa razão, Capitu é literalmente incapaz de agir conforme seus interesses, pois toda declaração de sentimentos verdadeiros será inevitavelmente interpretada como ambição. Pensando nisso, não há como negar que para Machado o amor não é uma emoção que possa ser isolada das pressões sociais. Assim, o amor se desgasta, se perde, deixa de existir.

Mesmo Machado sendo um defensor das idéias femininas, ainda não havia, apesar da ascensão da família burguesa, como permitir uma efetiva emancipação da mulher, bem como a conquista de um espaço para o questionamento sobre sua condição. A hipócrita moralidade da sociedade da época impunha barreiras. É nesse pano de fundo que surge Capitu, a metáfora da

exclusão da voz e do direito à defesa, mostrando que numa sociedade exigente do cumprimento do paradigma de valores fixos atribuídos ao feminino, a mulher infratora deve ser condenada à pena do exílio. Há claramente uma tentativa de silenciar a mulher, reprimindo sua experiência numa visão alienada e degradante.

Em *“Confissões de uma viúva moça”*, Machado trabalha com a possibilidade de realização amorosa da mulher fora do casamento, levando-a à encenação e ao caminho das ambiguidades, transformando-a em um ser duplo. Eugênia, que narra seus próprios deslizes e desejos, ao mesmo tempo em que rompe com os valores morais da sociedade, assumindo um papel proibido à mulher; se vê presa a certas imposições sociais que a impedem de dar um passo à frente, o que significaria certamente o repúdio e a condenação pública por meio do rótulo de adúltera. Esses aspectos, por outro lado, não diminuem a imagem feminina construída por Machado, que apenas a inscreve na lógica social da época, limitada em suas ações.

Enfim, Machado de Assis perpetua a construção da mulher dentro de um espaço restrito, masculino e patriarcal, e lança seu olhar para comportamentos e fatos ocorridos no ambiente doméstico. Tal olhar mostra o não-estar feminino no mundo, ou seja, sua ausência no lugar social de prestígio e também o seu não-saber, sua incapacidade moral e intelectual. Nesse sentido, a mulher é vista superficialmente. E toda mulher que quebre com esse pacto torna-se misteriosa ou ameaçadora.

Cabe pensarmos que todas essas mulheres, do universo machadiano, aparentemente submissas em uma sociedade masculina, exercem, ainda que apenas no íntimo, o impulso da subversão cuja principal arma é a dissimulação. Então é através da lacuna, da sinuosidade, da manipulação, daquilo que está oculto que Machado de Assis constrói um “discurso feminino” que se manifesta em gestos, olhares, ações furtivas. E quando silenciadas suas vozes ecoam no íntimo e nos levam a perceber a sua verdadeira força.

Referências Bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *A desejada das gentes e outros contos*. São Paulo: Moderna, 1997.
- ASSIS, Machado de. *Contos*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2008.
- ASSIS, Machado de. *Contos fluminenses*. São Paulo: Globo, 1997.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: Novo Século, 2001.
- ASSIS, Machado de. *Histórias sem data*. São Paulo: Globo, 1997.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: Novo Século, 2009.
- ASSIS, Machado de. *Páginas recolhidas*. São Paulo: Globo, 1997.
- ASSIS, Machado de. *Várias histórias*. São Paulo: Ática, 2002.
- BAPTISTA, Abel Barros. *A emenda de Sêneca: Machado de Assis e a forma do conto*. São Paulo: Teresa: Revista de Literatura Brasileira, 2004-2005.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Esquema de capítulo que escapou a Aristóteles*. In: *Nos labirintos de Dom Casmurro: ensaios críticos*. Juracy Assmann Saraiva, Organizadora. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. In: *A máscara e a fenda*. São Paulo: Ática, 2003.
- CALDWELL, Helen. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Para a leitura de Dom Casmurro sob o signo da traição*. In: *O amor na literatura*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1992.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.

- DUMAS FILHO, Alexandre. *A dama das camélias*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- FARIA, João Roberto. *Singular ocorrência teatral*. São Paulo: Revista da USP, 1991.
- FISCHER, Luís Augusto. *Contos de Machado: da ética à estética*. SECCHIN, Antônio; ALMEIDA, José Maurício de; MELO E SOUZA, Ronaldo de. (org.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Folio, 1998.
- GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- JUNQUEIRA, Ivan. *Machado de Assis e a arte do conto*. São Paulo: Navegações, 2009.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. In. *O homem subterrâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2008.
- PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankin Editorial, 2007.
- PEREIRA, Cilene Margarete. *Confissões de uma viúva moça e a educação sentimental da mulher machadiana*. São Paulo: Travessias, 2008.
- PEREIRA, Lucia Serrano. *O conto machadiano: uma experiência de vertigem*. Porto Alegre: UFRGS, 2008.
- PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. São Paulo, Typographia Levi, 1917.
- RONCARI, Luiz. *Machado de Assis: o aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana*. São Paulo: Revista Brasileira História, 2005.
- SCHWARZ, Roberto. *A poesia envenenada de Dom Casmurro*. In: *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARAIVA, Juracy Assmann. (Org.) *Nos labirintos de Dom Casmurro: ensaios críticos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.