

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CÂMPUS CORA CORALINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE

ANDRESSA DE BASTOS BRITO GARCIA

**A TEIA DE CAPITU: REPRESENTAÇÃO E RELEITURA EM *DOM CASMURRO*,
DE MACHADO DE ASSIS**

GOIÁS
2022

ANDRESSA DE BASTOS BRITO GARCIA

**A TEIA DE CAPITU: REPRESENTAÇÃO E RELEITURA EM *DOM CASMURRO*,
DE MACHADO DE ASSIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade, como requisito para obtenção do título de Mestra em Língua, Literatura e Interculturalidade.

Linha de Pesquisa: Estudos Literários e Interculturalidade.
Orientadora: Professora Dra. Márcia Maria de Melo Araújo.

GOIÁS
2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina

G216t Garcia, Andressa de Bastos Brito.

A teia de Capitu : representação e releitura em “Dom Casmurro” de Machado de Assis [manuscrito] / Andressa de Bastos Brito Garcia. – Goiás, GO, 2022.

92 f.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Maria de Melo Araújo.
Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, 2022.

1. Literatura brasileira. 1.1. Personagem feminina - análise. 1.2. Misoginia - análise. 1.3. Machado de Assis.
I. Título. II. Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina.

CDU: 821.134.3.(81)-31

Bibliotecária responsável: Marília Linhares Dias – CRB 1/2971

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS

(Criada pela lei n° 13.456 de Abril de 1999, publicada no DOE-GO de 20 de Abril de 1999)

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Coordenação de Pós-Graduação Stricto Sensu

UEG CÂMPUS CORA CORALINA

Av. Dr. Deusdeth Ferreira de Moura Centro - GOIÁS CEP: 76600000

Telefones: (62)3936-2161 / 3371-4971 Fax: (62) 3936-2160 CNPJ: 01.112.580/0001-71

ATA DE EXAME DE DEFESA 22/2022

Aos vinte e cinco dias do mês de outubro de dois mil e vinte e dois às catorze horas, realizou-se o Exame de Defesa da dissertação do(a) mestrando(a) Andressa de Bastos Brito Garcia, intitulado "A TEIA DE CAPITU: REPRESENTAÇÃO E RELEITURA EM DOM CASMURRO, DE MACHADO DE ASSIS". A banca examinadora foi composta pelos seguintes professores: Dra. Márcia Maria de Melo Araújo – Presidente – (POSLLI/UEG), Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca (UFG), Dr. Paulo Alberto da Silva Sales (POSLLI/UEG). Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pelo(a) mestrando(a) e seu/sua orientador(a). Em seguida, a banca examinadora reuniu-se para proceder a avaliação do exame de defesa. Reaberta a sessão, o(a) presidente da banca examinadora, proclamou o resultado, segundo o qual a dissertação foi (X) aprovada, () aprovada com ressalvas, () reprovada com as seguintes exigências (se houver):

Cumpridas as formalidades de pauta, às 16:45 a presidência da mesa encerrou esta sessão do Exame de Defesa e lavrou a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da banca examinadora.

Goiás-GO, 25 de Outubro de 2022.

Prof. Dra. Márcia Maria de Melo Araújo (POSLLI/UEG)

Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca (UFG)

Prof. Dr. Paulo Alberto da Silva Sales (POSLLI/UEG)

Página de assinaturas



Márcia Araújo
383.282.081-72
Signatário



Pedro Fonseca
336.278.868-87
Signatário



Paulo Sales
012.927.881-51
Signatário

HISTÓRICO

- | | | |
|-------------------------|---|---|
| 26 out 2022
08:49:52 |  | Flávyo Santos Teles criou este documento. (E-mail: sec.poslli@ueg.br) |
| 26 out 2022
12:20:07 |  | Márcia Maria de Melo Araújo (E-mail: marcia.araujo@ueg.br, CPF: 383.282.081-72) visualizou este documento por meio do IP 201.25.79.47 localizado em Goiânia - Goias - Brazil. |
| 26 out 2022
12:20:17 |  | Márcia Maria de Melo Araújo (E-mail: marcia.araujo@ueg.br, CPF: 383.282.081-72) assinou este documento por meio do IP 201.25.79.47 localizado em Goiânia - Goias - Brazil. |
| 26 out 2022
11:11:50 |  | Pedro Carlos Louzada Fonseca (E-mail: pfonseca@globo.com, CPF: 336.278.868-87) visualizou este documento por meio do IP 177.205.87.214 localizado em Goiânia - Goias - Brazil. |
| 26 out 2022
11:22:18 |  | Pedro Carlos Louzada Fonseca (E-mail: pfonseca@globo.com, CPF: 336.278.868-87) assinou este documento por meio do IP 177.205.87.214 localizado em Goiânia - Goias - Brazil. |
| 26 out 2022
08:53:26 |  | Paulo Alberto da Silva Sales (E-mail: paulo.alberto@ifgoiano.edu.br, CPF: 012.927.881-51) visualizou este documento por meio do IP 200.18.169.2 localizado em Goiânia - Goias - Brazil. |
| 27 out 2022
16:34:13 |  | Paulo Alberto da Silva Sales (E-mail: paulo.alberto@ifgoiano.edu.br, CPF: 012.927.881-51) assinou este documento por meio do IP 187.69.71.105 localizado em Belo Horizonte - Minas Gerais - Brazil. |



Escaneie a imagem para verificar a autenticidade do documento
Hash SHA256 do PDF original #e3aecb3617d1828dff9ee3d2deb1760b0a41aae2d2a4f020010b832085d7b739
<https://valida.ueg.br/4cf24809037af9d7149c7f1347e9de757aa720d5ad76c14e4>



Dedico este estudo aos amantes literários.

Agradeço primeiramente a Deus,

À professora Dra. Márcia Maria de Melo Araújo,

A todas as almas femininas que não desistiram de lutar, abrindo caminhos para nossas atuais realizações e oportunidades.

Machado foi capaz de iludir o leitor por ter sido capaz de lisonjear seus preconceitos.

John Gledson

GARCIA, Andressa de Bastos Brito. A teia de Capitu: representação e releitura em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. 2022. (93 f.) Dissertação. (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2022.

RESUMO: As narrativas Machadianas parecem colocar, geralmente, a personagem feminina em uma posição de destaque, representando-a sob o olhar do narrador ou da personagem masculina que busca caracterizá-la por meio da observação, como quem a lê. Consequentemente, podemos observar esse processo de construção no romance *Dom Casmurro* em que Bentinho descreve os acontecimentos em primeira pessoa a partir de suas memórias. Dessa forma, o objeto de estudo coloca o feminino numa posição de ser representado por meio da voz masculina, que convencido de sua superioridade atribui à esposa, de maneira velada recorrendo à voz narrativa, a culpa de sua infelicidade e destruição. Diante do exposto, o presente estudo tem como objetivo analisar a representação da imagem relacionada ao feminino e seu processo de construção no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Buscou-se refletir sobre a herança misógina medieval nas configurações da figura da mulher a partir das características e padrões comportamentais das personagens femininas principais dentro da obra machadiana selecionada. Ademais, procurou-se, no desenvolvimento deste estudo, apontar o papel do leitor/receptor que apresenta-se como sujeito ativo ao escolher os caminhos a serem seguidos no bosque ficcional, para ser capaz de compreender, ler e reler o romance, mesmo que a seu modo, dentro do fenômeno dialógico estabelecido com o texto. Por se tratar de uma pesquisa de cunho bibliográfico, segue-se o pensamento de R. Howard Bloch (1995) e Georges Duby (2001) sobre os estudos da representação feminina na Idade Média; Sidney Chalhoub (2013), John Gledson (2019), Roberto Schwarz (1990), a respeito da crítica e possíveis interpretações e pontos de vista que cercam Machado de Assis; Roque de Barros Laraia (2001), no que tange aos estudos comportamentais culturais; Umberto Eco (1994), Mikhail Bakhtin (1997), no que concerne à missão do leitor neste diálogo eterno com a obra. Nessa perspectiva, a pesquisa aborda um entendimento da construção e leitura do feminino a partir do romance machadiano investigado, além de identificar a responsabilidade do leitor de compreender e interpretar o discurso emitido pela obra.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Machado de Assis. Misoginia. Representação da personagem feminina. Releitura.

GARCIA, Andressa de Bastos Brito. A teia de Capitu: representação e releitura em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. 2022. (93 f.) Dissertação. (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2022.

ABSTRACT: The present study aims to analyze the representation of the image linked to the feminine and its construction process in the novel *Dom Casmurro*, by Machado de Assis, seeking to reflect on the medieval misogynist heritage in the configurations of the female figure from the characteristics and behavioral patterns of women main female characters within the selected Machadian work. In addition to pointing out the role of the reader/receiver who presents himself as an active subject when choosing the paths to be followed in the fictional forest, being able to understand, read and reread the novel in his own way within the dialogic phenomenon established with the text. As this is a bibliographic research, we follow the thinking of R. Howard Bloch (1995) and Georges Duby (2001) on the studies of female representation in the Middle Ages; Sidney Chalhoub (2013), John Gledson (2019), Roberto Schwarz (1990), regarding the criticism and possible interpretations and points of view that surround Machado de Assis; Roque de Barros Laraia (2001), regarding cultural behavioral studies; Umberto Eco (1994), Mikhail Bakhtin (1997), regarding the reader's mission in this eternal dialogue with the work. Machadian narratives seem to generally place the female character in a prominent position, representing her under the gaze of the male character who seeks to characterize her through observation, as someone who reads her. Consequently, we can observe this construction process in the novel *Dom Casmurro* in which Bentinho describes the events in the first person from his memories. In this way, the object of study places the feminine in a position to be represented through the male voice, which, convinced of his superiority, attributes to his wife, in a veiled way resorting to the narrative voice, the blame for his unhappiness and destruction. In this perspective, this research approaches an understanding of the construction and reading of the feminine from the Machadian novel, in addition to identifying the reader's responsibility to understand and interpret the discourse emitted by the work.

Keywords: Brazilian literature. Machado de Assis. Misogyny. Representation of the female character. Rereading.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 UMA ABORDAGEM SOBRE TEORIAS E ESTUDOS MACHADIANOS	15
2.1 DOM CASMURRO: Resposta ficcional de Machado a Eça	16
2.2 Personagens Femininas antecessoras de Capitu	23
3 O CAMINHAR PELO BOSQUE MACHADIANO	40
3.1 O NARRADOR MACHADIANO: Pondo as cartas na mesa	41
3.2 LEITOR: A personagem principal	50
4 A TEIA DE CAPITU	58
4.1 CAPITOLINA DE MATACAVALOS: A perpetuação da imagem feminina	60
4.2 REPRESENTAÇÃO E RELEITURA: Um outro modo de ler Capitu	73
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	93

INTRODUÇÃO

Dom Casmurro é um romance machadiano escrito em primeira pessoa, que busca narrar aos olhos da personagem Bento Santiago, ou Bentinho, as suas memórias, da infância à vida adulta, a partir de uma perspectiva niilista típica dos romances maduros de Machado. A narrativa é dividida em cento e quarenta e oito capítulos destinados, em primeiro momento, a descrever a vida de Bentinho que se encontra em sua velhice, solitário. Trata-se de uma pseudo(auto)biografia, com a presença do hibridismo de gêneros típico da prosa machadiana. Além disso, há a questão da digressão, uma constante no romance. Entretanto, o que chama a nossa atenção é que a personagem feminina Capitu possui destaque na obra, ao ser descrita e caracterizada pela personagem masculina.

Há três grandes macroestruturas em *Dom Casmurro*: 1. Capítulos III-L: infância e adolescência; 2. Capítulos LI-XCVII (97): permanência no seminário; 3. Capítulos XCVIII (98)-CXLVIII (148): bacharelado e casamento. Desse modo, chamamos a atenção para a presença de dois momentos no romance: do capítulo primeiro ao cem, Bento Santiago relembra sua infância e adolescência com Capitu. Nesse contexto, o romance entre as duas personagens tem seu início e desenvolvimento, atravessando o obstáculo de Bentinho ser enviado ao seminário e seguidamente ir estudar fora, conquistando o título de bacharel em Direito.

No segundo momento, do capítulo cento e um intitulado “No Céu”, que corresponde ao casamento de Bento e Capitu, ao capítulo final, marca o início da vida a dois das duas personagens, mas também, em contradição com o título, determina o que Gledson (2019) chama de princípio da destruição da vida de Bentinho, seu verdadeiro “inferno”.

No decorrer do romance, podemos notar uma inclinação de Machado à utilização de jogos de palavras e simbologias, como feito nesse caso com os números dos capítulos, para demarcar a divisão da narrativa e da história das personagens, além de referir-se ao céu, no intuito de sugerir o contrário. Vale ressaltar, que assim como Bentinho teve sua vida dedicada aos estudos religiosos em decorrência de uma promessa feita por sua mãe no momento de seu nascimento, ou pelo menos era o que deveria acontecer, não fosse pela interferência de Capitu em seus caminhos, o romance, de igual modo, se faz permeado de intertextos bíblicos e signos históricos.

Para compreender a narrativa, é necessário recorrer aos significados implícitos no texto, analisando as figuras citadas, como as imagens de César, Nero, Augusto e Massinissa retratadas no centro das paredes da sala da casa de Bento Santiago. A respeito da relação de intertextualidade que Machado estabelece com os imperadores romanos e o rei da Numídia, cabe ressaltar que buscamos captar os significados relacionados a análise das personagens, principalmente Capitu.

Ao considerar tais aspectos, mesmo que o romance conte com a voz narrativa em primeira pessoa, com focalização interna fixa, apresentando um narrador que quer a qualquer custo convencer o leitor a respeito da credibilidade de seu ponto de vista, entendemos que existem inúmeras possibilidades de interpretações, pois ao ler *Dom Casmurro* novas significações podem ser descobertas e obstáculos identificados. Esse aspecto permitiu que este estudo tenha sido realizado, uma vez que a capacidade de percorrer caminhos, sob a sua luz ficcional, possibilitou-nos mais uma análise a respeito de *Dom Casmurro*. E ao realizá-la, buscamos estabelecer um diálogo com o romance sob a perspectiva da representação e releitura.

Além do mais, é importante destacar que o Brasil do século XIX estava passando por processos e mudanças significativas no âmbito político e social: chegada da família Real portuguesa ao Brasil (1808), Proclamação da Independência (1822), Empossamento de Dom Pedro II (1847), Abolição da escravidão a partir da Lei Áurea (1888) e Proclamação da República (1889). Vale destacar, também, a Revolução Industrial, que contribuiu para o avanço tecnológico e o movimento cientificista e positivista, características que influenciaram as obras machadianas, pois como observador da sociedade, deixou pistas sobre tais acontecimentos e mudanças, em suas narrativas.

Diante do exposto, no primeiro capítulo desta dissertação apresentamos o tópico intitulado DOM CASMURRO: Resposta ficcional de Machado a Eça, que trata-se de um estudo sobre como Machado arquitetou suas narrativas, e o tópico Personagens Femininas antecessoras de Capitu, que fundamenta os estudos sobre suas obras, por notarmos que as personagens femininas que antecederam Capitu e alguns contos machadianos predecessores dos romances, se comunicam com *Dom Casmurro* em termos de construção e escrita. Ainda no segundo tópico, abordamos algumas características machadianas de acordo com a perspectiva do contexto histórico, para auxiliar no entendimento das marcas sociais presentes nas obras.

No segundo capítulo, voltamos nosso olhar à compreensão da voz narrativa, do leitor e do processo criacional escolhido para a construção das personagens femininas, em especial Capitu e Dona Glória. Seguindo esse pensamento, à luz de Umberto Eco (1994), percebemos os distintos atributos de um leitor, que varia entre o leitor empírico, que deixa ser levado por uma obra relacionando-a com sua vida, realizando uma leitura tendenciosa, como no exemplo citado, e o leitor modelo que busca compreender o que a obra espera dele. A respeito dessas reflexões postas pelos leitores empíricos, observamos que se tem perdurado uma indagação sobre a possível infidelidade da personagem Capitu.

Chamamos atenção sobre o juízo moral que possivelmente se estabelece à determinada personagem. O comparativo entre o que é certo e errado pode ocorrer com o romance, quando ao ler tomamos partido de alguma personagem ou nos colocamos em desfavor de outras, julgando suas atitudes do ponto de vista moral.

Nesse sentido no romance machadiano investigado, somos conduzidos, ou até mesmo seduzidos, pela narrativa construída aos olhos da personagem masculina, que pode nos levar a conceber um julgamento sobre a personagem feminina. Pode-se dizer, que parte do artifício utilizado pela voz narrativa parece apontar para esses elementos, demonstrando por parte do leitor, visto que esse é fruto de seu meio, que, geralmente, no âmbito social, há diferenças quanto à (des)aprovação de certas atitudes conforme os gêneros. É por meio dessa escolha intencional da voz autodiegética, e sobretudo da focalização interna fixa, que sugere-se ao leitor o possível adultério.

Desde a Idade Média existia toda uma tradição literária baseada na tropologia da naturalização da mulher, cuja concepção medieval apresenta uma visão monstruosa e sedutora do feminino. Segundo Fonseca (2017, p. 28), o “poder de sedução destruidora operava por meio do engano sediciosamente mascarado de beleza e de prazer”. Para o autor, a presença de traços e sugestões sócio-culturais na construção de *Dom Casmurro* de Machado de Assis, compõe aspectos de um inconsciente cultural, no caso aspectos da herança medieval que fundamentam o estatuto do masculino. Esse masculino que historicamente garantiu a sua lógica de poder sobre o feminino. Trata-se de um ângulo de visão a respeito principalmente da personagem feminina Capitu que constitui o outro afetivo da personagem alcunhada e que dá nome ao livro.

Assim, para compreender as raízes dessas diferenças, no terceiro capítulo em seu primeiro tópico, demonstramos e identificamos marcas da imagem do feminino concebidas na Idade Média no discurso do romance. Interessa-nos demonstrar essas marcas por notar que, muitas vezes, a imagem da mulher é representada a partir de conceitos padronizados e preconcebidos, destacando as desigualdades acerca dos gêneros, em que, ao recorrermos a estudos históricos, verificamos que, por vezes, o feminino tem sido representado como um ser secundário, presenciando diversos tipos de preconceitos e limitações comportamentais.

No segundo tópico do terceiro capítulo da dissertação, demonstramos como a forma escolhida para construir a personagem feminina, através do olhar de Bentinho, faz com que este torne-se seu verdadeiro leitor, representando-a como uma pintura feita por suas mãos. Além do mais, essa perspectiva abre espaço para as releituras feitas da personagem feminina. Assim, Capitu pode ser vista como a verdadeira obra de arte que configura-se maior do que os significados que a recobrem, como a própria metáfora que transcende seu significado.

CAPÍTULO I

UMA ABORDAGEM SOBRE ESTUDOS MACHADIANOS

*Um clássico é um livro que nunca terminou
de dizer aquilo que tinha para dizer.*

Ítalo Calvino

Esta pequena epígrafe presente na obra *Por que ler os clássicos*, do escritor italiano Ítalo Calvino (2007), que escolhemos para encabeçar o primeiro capítulo deste estudo, demonstra nosso pensamento em relação à produção ficcional de Machado de Assis. Assim, percebemos que mesmo que se passe mais de um século da primeira publicação, e mesmo que já tenham sido realizadas outras leituras e análises, essa obra pode apresentar novos assuntos e novas perspectivas ao mudar sua abordagem de acordo com o olhar do leitor atento. Portanto, ao voltar-nos aos acontecimentos e personagens foi possível descortinar mais um ponto a ser analisado a respeito do entrelaçamento dessa ficção que levasse-nos à compreensão do processo criacional das personagens femininas em *Dom Casmurro*.

Com isso, cada estudo, do mais antigo ao mais atual, carrega em si uma significância e sua contribuição, de forma que o estudo anterior alicerça as pesquisas seguintes, como se cada projeto fosse um tijolo de uma casa que ao final exterioriza o todo da obra literária.

À vista disso, neste capítulo, apresentamos o tópico intitulado DOM CASMURRO: Resposta ficcional de Machado a Eça, ponto inicial para nossa discussão, e apresentamos algumas considerações, sob o olhar de Machado da Rosa (1963), a respeito da crítica estabelecida por Machado de Assis a Eça de Queirós, publicada no jornal *O Cruzeiro* em 16 de Abril de 1878. Na ocasião citada, Machado aproveita para demonstrar seu ponto de vista quanto à forma como Eça conduziu o enredo do romance *O primo Basílio* e construiu as personagens Juliana e Luísa. Porém, ao expressar sua opinião quanto à literatura queirosiana, Machado deixa algumas pistas sobre o seu ponto de vista quanto ao que seria uma obra bem construída, abrindo a possibilidade de análise de suas obras seguindo o pensamento expressado.

No segundo momento, abordamos algumas características da escrita machadiana, segundo Sidney Chalhoub (2003), que estuda as obras de Machado de

Assis com o olhar voltado à história e contexto social de cada romance do autor, buscando identificar em suas narrativas impressões das políticas sociais vigentes da época. Esse tipo de abordagem histórica é importante para o entendimento da representação do feminino no romance, pois auxilia a compreensão da construção da imagem ligada à mulher de acordo com a sociedade em que viveu Machado.

2.1 DOM CASMURRO: Resposta ficcional de Machado a Eça

Em nosso estudo percebemos que, por vezes, Machado chegou a estabelecer críticas ao movimento literário vigente e a outros autores que publicaram na mesma época: “Machado de Assis posicionou-se várias vezes, em seu próprio nome ou através de seus narradores e personagens, contra o realismo, com ou sem adjetivos, e de maneira absolutamente categórica.” (KRAUSE, 2011, p. 725). Tal ponto evidencia-se ao lermos seu pensamento em uma crítica estabelecida a Eça de Queirós.

Após uma de suas primeiras publicações, Eça de Queirós foi surpreendido obtendo como resposta um editorial de seu contemporâneo, Machado de Assis. O artigo, publicado no jornal *O Cruzeiro* em 16 de Abril de 1878, trazia críticas e comparações, mas sem que pudesse pressupor, ao discorrer sobre Eça, Machado estaria expondo marcas importantes de sua própria escrita e pensamento literário, mesmo compartilhando do mesmo período de publicação de obras realistas, de acordo com Gustavo Krause (2011, p. 618): “Vários dos autores que se seguem não exatamente combatem a atribuição de ‘realista’ à literatura machadiana, mas a problematizam em algum nível”.

A primeira crítica estabelecida por Machado, diz respeito ao romance *O Crime do Padre Amaro*, publicado por Eça em 15 de fevereiro de 1875, na *Revista Ocidental*, de Lisboa. Ao expor sua opinião sobre a narrativa, Machado levanta a dúvida sobre uma possível cópia de *La Faute de l'Abbé Mouret*, romance do escritor francês Émile Zola, publicado também no ano de 1875. Em seguida, Machado volta o olhar sobre *O Primo Basílio*, evidenciando sua preocupação a respeito da escrita queirosiana e da maneira como o romance é construído. Seguindo esse pensamento, há a preocupação em demonstrar que falta um pouco de intensidade nas referidas narrativas e mais atitude às personagens: “Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor é antes um títere do que uma pessoa moral. Repito, é um

títtere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência” (ASSIS, *apud* ROSA, 1963, p. 130).

Assim, a crítica volta-se, principalmente, à Luísa, a qual Machado refere-se como uma marionete, como se ela se deixasse levar pelas circunstâncias, não se posicionando e demonstrando ser sempre passiva aos acontecimentos que a rodeiam. É como se, o escritor brasileiro esperasse mais atitude por meio das personagens, se comparado às personagens machadianas que carregavam um quê de mistério e profundidade na trama:

Luísa resvala no lódo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência; Basílio não faz mais do que em puxá-la, como matéria inerte, que é. Uma vez rolada ao êrro, como nenhuma flama espiritual a alenta, não acha ali a saciedade das grandes paixões criminosas: rebolca-se simplesmente (ASSIS, *apud* ROSA, 1963, p. 131).

Além dos pontos anteriormente citados, outro argumento utilizado por Machado para desaprovar as narrativas de seu contemporâneo português é o de que *O Primo Basílio* não passa de uma história sobre um incidente erótico sem relevância para o leitor, ou seja, é como se o romance servisse apenas para distração e entretenimento, não possuindo conteúdos que lhe fossem capazes de provocar uma reflexão, não trazendo nenhuma contribuição positiva. Ainda sobre as personagens femininas, Machado estabelece uma comparação entre Luísa e Juliana, demonstrando que a segunda é mais ativa que a primeira:

Juliana, o caráter mais completo e verdadeiro do livro; Juliana está enfadada de servir; espreita um meio de enriquecer depressa; logra apoderar-se de quatro cartas; é o triunfo, é a opulência. Um dia em que a ama lhe ralha com aspereza, Juliana denuncia as armas que possui (ASSIS, *apud* ROSA, 1963, p. 131).

Isto posto, Machado completa ressaltando a importância de Juliana para seguimento da narrativa, expondo que se não fosse pela criada ter a malícia de procurar as cartas e encontrá-las, estaria acabado o romance, pois Basílio retornaria à França, Jorge regressaria para sua casa e nada mais aconteceria. Portanto, Machado dedica-se a todo momento a comprovar que mesmo que Luísa esteja na condição de personagem principal, nada tem de heroína e nem de protagonista de sua própria vida, não demonstrando sentimentos, vontades, nem complexidade: “Para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham

dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações;” (ASSIS, apud ROSA, 1963, p. 132).

Para finalizar a crítica, o escritor brasileiro revela a raiz de sua inquietude: em sua concepção, as obras deveriam abordar questões sociais, invocando algum ensinamento por trás dos acontecimentos. Assim, para Machado não basta apenas ser uma narrativa sobre alguma aventura romântica e não carregar em si o peso e ambiguidade da realidade, não estimulando o pensar:

Se o autor, visto que o Realismo também inculca vocação social e apostólica, intentou dar no seu romance algum ensinamento ou demonstrar com êle alguma tese, fôrça é confessar que o não conseguiu, a menos de supor que a tese ou ensinamento seja isto: — a boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério. A um escritor esclarecido e de boa fé, como o Sr. Eça de Queirós, não seria lícito contestar que, por mais singular que pareça a conclusão, não há outra no seu livro” (ASSIS, apud ROSA, 1963, p. 132).

Desse modo, as críticas estabelecidas por Machado a Eça perpassam vários detalhes do romance, desde o desfecho, enredo e personagens. Porém, podemos dizer que, o julgamento de valor estabelecido sobre características das narrativas, bem como o que tornava-as relevantes ou não, possuía um caráter subjetivo. Entendemos essa parte como relevante e necessária porque nela, Machado apresenta aspectos importantes sobre o processo criacional de suas personagens.

Desse modo, podemos dizer que Machado analisa Eça utilizando-se como referencial de escrita. Assim, o artigo escrito por Machado evidencia as diferenças de escrita, pensamentos e valores que os autores seguiram, podendo ser visto como um ponto importante a ser considerado, pois o que Machado de Assis criticava em Eça de Queirós, era conteúdo presente em suas obras:

A despeito da poesia, a ironia dessa cena reside na clara relação que estabelece com a crítica demolidora que Machado fizera, vinte e dois anos antes, ao romance O primo Basílio, de Eça de Queirós. Se Dom Casmurro pode ser lido como a resposta ficcional do escritor brasileiro ao escritor português, o capítulo CI de Dom Casmurro parece a versão metafórica, condensada e concentrada das críticas de Machado de Assis ao realismo em geral, a Eça de Queirós em particular. As cenas de alcova entre Luísa e Basílio incomodam Machado não por moralismo, mas porque pretendem dizer tudo e, desta maneira, não deixam nada quer para os leitores quer para os próprios personagens. Porque nada sugerem, nada transcendem, e talvez a ninguém verdadeiramente excitam. (KRAUSE, 2011, p. 920).

Dessa maneira, ao sinalizar que o romance queirosiano não possuía profundidade psicológica tanto no enredo como em suas personagens, e que não

provocava uma reflexão devido a descrever todas as cenas, não deixando nada a ser descoberto ou até mesmo imaginado pelo leitor, Machado demonstra sua preocupação com tais aspectos. Em *Dom Casmurro*, o autor preocupa-se em construir um enredo que foge da obviedade dos acontecimentos, mascarando as atitudes das personagens e apresentando fatos nas entrelinhas. Essa voz narrativa, explorada por Machado, instiga o leitor a construir julgamentos sobre as personagens e seus comportamentos, não entregando em suas mãos todas as ocorrências da narrativa, deixando pairar algumas dúvidas sobre os caminhos da trama mesmo após a realização de várias leituras e principalmente não defendendo uma “verdade absoluta” e sim pontos a serem analisados e explorados.

No que se refere às personagens, Machado critica-as, sob o mesmo princípio: a ausência de profundidade psicológica, porém dentre elas destaca uma, Juliana. De acordo com o escritor brasileiro, a personagem feminina apresenta características complexas, chegando à conduzir a narrativa em certo momento, enquanto as demais personagens revelam ser exatamente o que sugere suas aparências:

A ideiação do **Primo** era de uma ironia mais superficial que transcendente. É o que Machado lhe diz, com rudeza: “o seu dom de observação, aliás pujante, é complacente em demasia; sobretudo, é exterior, é superficial.” Partira de fórmulas superficiais como Acácio, que revestira de uma indumentária muito bem talhada, explorando magistralmente quase tudo que elas sugeriam de vacuidade e burlesco. Mas entre todos esses tipos destacava-se uma mulher, Juliana. Ao considerar esse caráter “perfeito” Machado talvez quisesse dizer que a alma da ferocíssima criada continha aqueles elementos dramáticos que dão substância e vida às idealizações da arte. (ROSA, 1963, p. 141).

Ainda sobre Juliana, observamos que o principal ponto que agradava Machado, era a inquietude que suas atitudes poderiam gerar, permitindo que ele identificasse na personagem traços que faziam com que o leitor ora se compadecesse dela — com seus anseios e angústias, sobretudo no que diz respeito a seus problemas de saúde e vontade de ter uma vida mais confortável — e ora a condenasse por suas atitudes vistas como desonestas e gananciosas. Dessa forma, há um problema ao conceituar a personagem como completamente boa ou má, pois a ambiguidade de suas atitudes foge dos padrões de vilã e mocinha. É ainda esse ponto que diferencia Juliana, da personagem principal, Luísa.

Seguindo esse pensamento, percebemos que Juliana é a personagem que mais aproxima-se da forma de construção das personagens femininas machadianas, que por sua vez mostram-se ativas nas narrativas. O grande objeto de

desapontamento de Machado é justamente por Luísa não apresentar essa complexidade, visto que por ser a protagonista, provavelmente, toda a expectativa do leitor seria direcionada a ela. Tomemos como exemplo, de personagem machadiana que apresenta-se, assim como Luísa, como dona de casa e que possivelmente vivencia uma situação de adultério, Dona Severina, do conto “Uns braços”, para demonstrar tais diferenças, em que mesmo tratando-se de uma narrativa curta apresenta a profundidade reclamada por Machado.

Assim, o primeiro ponto que observamos no referido conto, e que destaca-se em outras obras machadianas, é o fato de o adultério não desenrolar-se explicitamente, há a todo momento a sugestão de uma atmosfera de sedução e vela-se os interesses eróticos das personagens, não revelando de forma exata ao leitor se o adultério foi consumado ou não. Outra característica a ser mencionada é a voz narrativa explorada por Machado que contribui para que o enredo seja construído de forma que abre-se a possibilidade de uma margem de erro de interpretação ou questionamento sobre a veracidade dos fatos. Neste caso, a dúvida fica por conta da personagem masculina Inácio, um rapaz de quinze anos, que, além do mais, sugere-se certa inocência e imaturidade por parte da idade.

A complexidade do enredo e da atmosfera criada por Machado combina-se com as características ambíguas das personagens femininas que não demonstram ser superficiais. Dona Severina é citada o tempo todo na narrativa como uma esposa submissa às vontades de seu marido, boa dona de casa e comedida, porém a iniciativa do beijo, que nesse caso pode ser visto como o momento de “traição” do conto, é tomada por ela, levantando-se a suspeita sobre seu caráter. Por fim, o ponto crucial da narrativa advém da incerteza da personagem masculina se o beijo realmente aconteceu ou se não passou de um sonho, por ter se concretizado enquanto Inácio dormia.

Outro conto machadiano a ser citado, que envolve as mesmas características de construção é “Missa do Galo”. Porém nesse momento, o narrador é a própria personagem masculina, Nogueira, reforçando ainda mais a dúvida sobre os acontecimentos, pois o leitor é conduzido a enxergar a narrativa através do olhar dessa personagem. Nogueira é descrito como um rapaz de dezessete anos e protagoniza uma conversa com Dona Conceição, uma mulher casada, mais velha que ele, e que por vezes é considerada “santa” aos olhos da sociedade, por saber que seu marido mantém um relacionamento extraconjugal, e mesmo assim, demonstrar ser

complacente e submissa aos desejos de seu esposo. Nesse conto não há contato entre os corpos, nem uma situação de traição específica entre as personagens, entretanto pela construção da narrativa e detalhes mencionados, cria-se a atmosfera de sedução e desejo entre elas. A conversa que se passa à noite, com as duas personagens sozinhas na sala da casa de Dona Conceição enquanto seu marido está ausente, e as vestimentas da personagem feminina que acabam revelando parte de seus braços, naturalmente ao caírem por não estarem adequadamente abotoadas, incitam a imaginação deixando a cargo do leitor a percepção desses elementos e a interpretação da “malícia” que ronda o conto de Machado.

Por fim, seguindo essa condição de triângulo amoroso, composto por episódios cotidianos, contamos com mais um conto machadiano, desta vez com o enredo um pouco mais complexo que os anteriores: “A cartomante”. A narrativa se passa entre três personagens: Rita, esposa de Vilela, que, por sua vez, é amigo de infância de Camilo. Camilo e Rita envolvem-se num romance extraconjugal. Durante a narrativa percebemos que Rita demonstra certa insegurança sobre os sentimentos de Camilo, e resolve consultar-se com uma cartomante, e esta lhe assegura sobre os verdadeiros sentimentos do rapaz. Um pouco adiante, Camilo recebe um bilhete de Vilela convidando-o a ir à sua casa. Inseguro com a situação, com medo de que o amigo tenha descoberto sua traição e por acaso do destino, Camilo também consulta-se com a cartomante, que lhe assegura que nada acontecerá a ele. Mais confiante, Camilo vai até a casa do amigo, assim como pedia o bilhete, ao chegar no local depara-se com o corpo de Rita, e é atingido por um tiro disparado por seu amigo Vilela e falece. O final inesperado e as personagens imprevisíveis marcam esse conto machadiano. Nessa situação, mesmo sendo Rita a protagonista do caso extraconjugal, é a cartomante que demonstra um caráter enigmático, pois toda a trama desenrola-se em torno dela, pairando a dúvida de que tudo poderia ter tomado rumos diferentes se não fosse por suas “adivinhações” ou melhor “enganações”. “A cartomante” tem o foco narrativo onisciente, ou seja, o narrador observa os fatos e os descreve, não havendo a interferência do ponto de vista das personagens.

Ainda sobre as narrativas machadianas, percebemos que todos os elementos contribuem para o desenrolar da trama e para a sua total compreensão. A esse respeito, podemos citar o quadro com a imagem de Cleópatra que se faz presente na sala de Dona Conceição, se tratando de um arquétipo feminino que transmite sensualidade, poder, astúcia, dominação e sexualidade. Desse modo, o quadro

colabora com a atmosfera do conto, e principalmente, é como se naquele momento revelasse um traço de personalidade que Dona Conceição insistisse em ocultar, que em suas palavras: “preferia duas imagens, duas santas. Estas são mais próprias para sala de rapaz ou de barbeiro (ASSIS, 2006, p. 06)”.

Isto posto, percebemos que tanto as personagens como o próprio enredo da narrativa machadiana, apresentam a profundidade psicológica que Machado critica não haver no romance queirosiano. É como se para Machado a obra literária precisasse ser a idealização dramática de uma situação moral.

A falta da mesma substância e da mesma vida era o que mais atormentava a consciência do romancista, segundo se viu, profusamente, nas cartas a Ramalho. À pergunta que a este fizera: Como é, como será que se faz carne e Alma na arte? Machado respondia-lhe diretamente: partindo da verdade psicológica, desprezando todos aqueles elementos (como as cartas de Luísa) que não se integram nessa verdade ou que não contribuem para a desenvolver e dramatizar. O contraste entre o lenço de Desdêmona, em **Otelo**, e as cartas do **Primo**, era falaz; mas o contexto em que o argumento era usado continha uma profunda observação: o lenço tem uma função importante na peça de Shakespeare visto que “o drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens; o acessório não domina o absoluto”. A ausência de tal drama é o que Machado julga ser a grande falha do **Primo**: quando muito a ação do livro tem um interesse anedótico que se converte em simples interesse de curiosidade. Propondo outro desenlace para o romance, por meio de um bilhete de loteria, o escritor brasileiro pretende provar que o acidental se sobrepõe à vida psicológica e moral tanto na intenção quanto na realização do livro. (ROSA, 1963, p. 142).

Assim, servimo-nos dos contos machadianos para exemplificar que mesmo tratando-se de narrativas reduzidas se comparadas a um romance, conseguem transmitir a ideia central de Machado. Nosso principal intuito em expor a crítica feita por Machado e um breve histórico de sua Literatura é no sentido de mostrar que, ao construir o romance *Dom Casmurro*, Machado parecia reputar uma resposta a Eça, demonstrando que tudo que ele havia criticado em suas narrativas estava presente em sua obra, principalmente por haver intertexto com *Otelo* de Shakespeare como posto no trecho da nossa última citação, em que compara a peça ao romance queirosiano.

Além do mais, Capitu e o enredo do referido romance machadiano se assemelham às características e às personagens dos contos. É como se Capitu fosse a junção de suas predecessoras, porém de uma maneira mais elaborada. Desse modo, podemos dizer que os contos foram rascunhos que resultaram na obra final: *Dom Casmurro*.

2.2 Personagens Femininas antecessoras de Capitu

Machado de Assis, ao escrever algumas de suas obras, de maneira intencional ou não, apresenta marcas sociais em seus enredos, deixando uma contribuição significativa para a Literatura e para os estudos sociais e por assim entendermos propomos a analisar *Dom Casmurro* buscando tais aspectos sobre o feminino. Desse modo, podemos dizer que uma das principais preocupações de Machado, quanto à construção de suas obras, é a mensagem transmitida por ela, a crítica muitas vezes velada em que ecoa um grito de inconformismo e denúncia em relação ao contexto que o cercava:

Na ótica de Schwarz, a obra de Machado é interpretada como um comentário “estrutural”, por assim dizer, sobre a sociedade brasileira do século XIX: o romancista expressa e analisa aspectos essenciais ao funcionamento e reprodução das estruturas de autoridade e exploração vigentes no período. Schwarz procura mesmo explicar a trajetória da obra machadiana como um processo de experimentação e busca de um “dispositivo literário” que “capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra de escrita” (CHALHOUB, 2003, p. 14, grifos do autor).

Através de uma leitura atenta, o autor brasileiro construía personagens e delineava enredos, expondo as máculas da sociedade e as transformações que seu período enfrentava. Vale ressaltar que, por mais que este seja um aspecto presente em suas narrativas, a leitura de suas obras requer uma análise cuidadosa por parte do leitor que, por vezes, pode deixar passar despercebido tal característica, resultado de uma ferramenta constantemente utilizada por Machado em sua escrita: o despistamento do leitor. Segundo Sidney Chalhoub (2003, p. 14):

Gledson, por outro lado, está mais preocupado em perseguir o movimento da história nos escritos de Machado: o crítico demonstra, num procedimento sistemático de decifração de alusões e alegorias, que o romancista comentou intensamente as transformações sociais e políticas de seu tempo. Se a pena de Gledson revela um Machado empenhado em interpretar o sentido da história, também mostra que tal esforço é acompanhado de um processo não menos intenso de dissimulação e despistamento do leitor, que não raro vê o seu esforço de entendimento solenemente enviado para as calendas gregas.

Notamos que, por mais que Machado se dedicasse a escrever textos ficcionais, é possível identificar em suas obras certa preocupação em narrar aspectos sociais e históricos de seu período. Porém, como um dos principais veículos dessas obras

literárias eram jornais e revistas, que possuíam um público alvo bem definido, e, em sua maior parte, identificavam-se com os padrões burgueses, podemos dizer que um dos objetivos das narrativas em termos comerciais era o entretenimento do leitor. Nesse sentido, o recurso de despistamento utilizado por Machado fazia-se importante de modo a contribuir para que seus textos fossem aceitos socialmente e cumprissem com seu papel inicial de entreter, sem pesar a consciência ou ofender a moral de seus “clientes”.

Cabe destacar que, por mais que uma escrita adequada ao gosto dos leitores esteja presente de um modo geral em suas obras, foi em seus primeiros textos que Machado de Assis demonstrou maior preocupação, de um modo geral, decorrente das exigências das revistas:

No Rio de Janeiro, Machado de Assis começou a assinar poesias e pequenos textos sobre literatura em alguns jornais a partir de 1854. Em 1864, o escritor, que então tinha vinte e cinco anos, começou a publicar contos na revista feminina *Jornal das Famílias*, o que rendeu um vasto material literário, pouco explorado pela crítica até anos recentes. Desse material, somente seis textos foram compilados no livro *Contos Fluminenses* (1870). (HORA, 2017, p. 09).

Assim, dentre os sete contos que compõem os *Contos Fluminenses*, apenas “Miss Dolar” não foi publicado no *Jornal das Famílias*. Os referidos contos tratam de temas cotidianos e, como o próprio nome do jornal sugere, possuem uma temática voltada ao entretenimento. Entretanto, ao realizarmos uma leitura profunda é possível perceber a ironia e a crítica Machadiana que já anunciava uma escrita marcada em expor, principalmente, as mazelas da sociedade burguesa.

Dessa forma, o conto “O segredo de Augusta”, que faz parte da coletânea, revela-nos tais características do autor. Mesmo sendo considerado um conto, dispõe de sete capítulos, provavelmente proveniente da forma de publicação seriada no jornal, a cargo de “prender” o interesse do leitor. O conto tem como enredo os costumes da família composta por Adelaide, Augusta e Vasconcelos. Adelaide é a filha do casal, foi criada num ambiente rural e aos quinze anos mora com os pais: “Adelaide desde a idade de cinco anos fora educada na roça em casa de uns parentes de Augusta, mais dados ao cultivo do café que às despesas do vestuário. Adelaide foi educada nesses hábitos e nessas idéias” (ASSIS, 1994, p. 61). Augusta tem seus trinta anos e é mencionada como uma mulher vaidosa e que soube conservar sua beleza, podendo ser confundida como irmã de Adelaide:

Tinha Augusta trinta anos e Adelaide quinze; mas comparativamente a mãe parecia mais moça ainda que a filha. Conservava a mesma frescura dos quinze anos, e tinha de mais o que faltava a Adelaide, que era a consciência da beleza e da mocidade; consciência que seria louvável se não tivesse como consequência uma imensa e profunda vaidade. A sua estatura era mediana, mas imponente. Era muito alva e muito corada. Tinha os cabelos castanhos, e os olhos garços. As mãos compridas e bem feitas pareciam criadas para os afagos de amor. Augusta dava melhor emprego às suas mãos; calçava-as de macia pelica. (ASSIS, 1994, p. 61).

No conto, é evidenciada a beleza e a preocupação de Augusta com sua aparência e sua inclinação ao luxo, ao comprar vestidos caros e estar sempre bem posta. Do mesmo modo, Vasconcelos é citado como um homem de quarenta anos e boa aparência. Como provedor da família esperava-se dele que trabalhasse para manter a casa, porém a realidade era diferente, Vasconcelos possuía fortuna e cuidava de gastá-la sem maiores preocupações:

Vasconcelos era um homem de quarenta anos, bem apessoado, dotado de um maravilhoso par de suíças grisalhas, que lhe davam um ar de diplomata, coisa de que estava afastado umas boas cem léguas. Tinha a cara risonha e expansiva; todo ele respirava uma robusta saúde. Possuía uma boa fortuna e não trabalhava, isto é, trabalhava muito na destruição da referida fortuna, obra em que sua mulher colaborava conscienciosamente. (ASSIS, 1994, p. 63).

Além do mais, é narrado no conto que Vasconcelos nutria uma vida boêmia, saindo toda noite, retornando de madrugada e conseqüentemente acordando tarde no outro dia. Mas, mesmo sabendo a vida que o marido levava, Augusta não se incomodava com suas ausências e atitudes, pois eram compensadas por uma vida de caprichos e luxo:

Só uma pessoa tinha o direito de exigir de Vasconcelos mais alguma assiduidade em casa: era Augusta; mas ela nada lhe dizia. Nem por isso se davam mal, porque o marido em compensação da tolerância de sua esposa não lhe negava nada, e todos os caprichos dela eram de pronto satisfeitos. (ASSIS, 1994, p. 63).

Em dado momento, um de seus amigos e companheiros de boemia, Gomes, revela que está apaixonado e pretende casar-se, demonstrando insatisfação com a realidade que vivia, dizendo não mais se interessar por uma vida sem amor. Sua amada era justamente a filha de seu amigo, Adelaide. Inicialmente, Vasconcelos mostra apreço pela revelação, pois por mais que Gomes levasse uma vida livre, parecia-lhe que seria um bom marido. Momentos após, Vasconcelos descobre-se

falido e vê no casamento da filha uma esperança de manter sua fortuna, visto que Gomes era abastado financeiramente.

O ápice da narrativa acontece com a recusa de Adelaide e oposição de Augusta ao casamento. As atitudes imprevisíveis, principalmente da mulher, que mesmo sabendo da situação em que o marido se encontra e da possível “saída” com a aproximação de Gomes, despertam em Vasconcelos a desconfiança de um relacionamento extraconjugal de sua esposa com seu amigo, algo que lhe fere mais o ego do que o deixa com ciúmes: “Pela primeira vez, Vasconcelos sentiu morder-lhe no coração a serpe do ciúme. Do ciúme digo eu, por eufemismo; não sei se aquilo era ciúme; era amor-próprio ofendido.” (ASSIS, 1994, p. 77). A suspeita de Vasconcelos logo é negada pelo narrador, que explica que Augusta apesar de tudo era fiel ao marido:

As suspeitas de Vasconcelos teriam razão? Devo dizer a verdade: não tinham. Augusta era vaidosa, mas era fiel ao infiel marido; e isso por dous motivos: um de consciência, outro de temperamento. Ainda que ela não estivesse convencida do seu dever de esposa, é certo que nunca trairia o juramento conjugal. Não era feita para as paixões, a não ser as paixões ridículas que a vaidade impõe. Ela amava antes de tudo a sua própria beleza; o seu melhor amigo era o que dissesse que ela era mais bela entre as mulheres; mas se lhe dava a sua amizade, não lhe daria nunca o coração; isso a salvava. (ASSIS, 1994, p.77).

Assim, paira-se na narrativa, fazendo jus ao título, um suspense sobre o que motiva Augusta a não querer o casamento da filha com Gomes, qual segredo ela guarda. O conto é repleto de reviravoltas, e numa conversa com seu irmão Lourenço, Vasconcelos descobre que na verdade Gomes também estava falido, e sugere-se que a intenção que tinha em casar-se com Adelaide era a mesma de seu amigo: recuperar a fortuna. A vista disso, Vasconcelos decide contar ao amigo sobre sua situação financeira e observar a reação. Gomes, por sua vez, reage diferente do esperado, dizendo que também está falido, mas que quer reconstruir sua vida, pedindo ao amigo que espere que ele consiga um emprego e assim se case com Adelaide.

Ao procurar sua esposa para contar-lhe sobre a conversa com Gomes, Vasconcelos ouve-a conversando com sua amiga e confessando que o real motivo que a faz não se agradar com o casamento de Adelaide era a ideia de ser avó: “- Por que, Carlota? Tu pensas em tudo, menos numa cousa. Eu tenho medo por causa dos filhos dela que serão meus netos! A idéia de ser avó é horrível, Carlota.” (ASSIS, 1994, p. 80).

Por fim, Vasconcelos envia uma carta ao amigo dizendo que não conseguiu convencer Adelaide a casar-se com ele. O desenlace da narrativa se dá com Gomes, que ao ler a carta de seu amigo faz um charuto com ela e enquanto fuma, faz uma reflexão: “Onde acharei eu uma herdeira que me queira por marido?” (ASSIS, 1994, p. 81). Nesse momento, comprova-se as reais intenções de Gomes, que não se diferiam muito das de Vasconcelos, e mesmo assim os dois continuam amigos e se encontrando vez ou outra: “Depois do que acabamos de contar, Vasconcelos e Gomes encontram-se às vezes na rua ou no Alcazar; conversam, fumam, dão o braço um ao outro, exatamente como dous amigos, que nunca foram, ou como dous velhacos que são.” (ASSIS, 1994, p. 81).

Nesse conto, observamos que o casamento por interesse é evidenciado, tanto da parte do pai que vê a filha como um investimento, como da parte do pretendente que planeja casar-se com ela pelo dinheiro da família, numa objetificação da mulher vista como uma moeda de troca. Não menos importante, Augusta retrata o egoísmo e vaidade da burguesia, que preocupa-se mais com as aparências do que com sua real felicidade, vendendo-se facilmente por uma vida de luxo. Assim, o possível casamento entre Adelaide e Gomes reforça o tipo de pensamento da época em que o *status* e a ambição faziam parte dos principais interesses das famílias.

Dessa forma, percebemos que mesmo seguindo as normas editoriais impostas, que tinham um público bem definido é possível identificar, ainda que de modo sutil, algumas características como a crítica social estabelecida por Machado:

As revistas de caráter folhetinesco, típicas do século XIX, eram a porta de entrada para os literatos estreados; no entanto, era necessário que estes se adequassem às suas diretrizes, ou seja, a uma formatação baseada no moralismo do conteúdo e a uma europeização da forma. O público leitor era, de certa forma, prefigurado, e constituía-se de moças instruídas para a vida doméstica numa sociedade predominantemente patriarcal, sendo o público alvo do *Jornal das Famílias* – o que obviamente não significa que fossem as únicas leitoras da revista. Em resumo, aqui a leitura dos contos machadianos levou em conta as condições de produção segundo o código editorial da revista, o público leitor e a literatura que se queria naquele meio de século, tendo em vista os moldes europeus, bem como os textos de crítica literária produzida pelo autor até aquele momento, por serem indicadores de sua consciência estética. (HORA, 2017, p. 09).

Em suas primeiras publicações, é como se o autor estivesse em processo de desenvolvimento, despertando-se para uma escrita mais pungente e sarcástica.

Desse modo, o Machado em sua forma iniciante serviu de esteio e abriu caminhos ao futuro Machado crítico, numa fase de maior maturidade como escritor (HORA, 2017).

À vista disso, evidenciamos que, ao longo dos anos, vários estudos foram desenvolvidos a respeito da escrita e características presentes nas obras de Machado. Pesquisadores e teóricos dedicaram-se a esmiuçar suas obras voltando seus olhares para diferentes perspectivas e conteúdos abordados pelo autor, revelando as multifaces de um Machado de Assis: escritor e historiador, ressaltando a contribuição de cada uma dessas óticas para o entendimento e percepção das obras machadianas, num meio em que história, literatura e entretenimento se complementam.

Seguindo esse pensamento, percebemos que ao ler as obras machadianas é importante estar atento a essas características e críticas sociais que elas expressam, principalmente em sua fase mais experiente quando o escritor indica ter se despreendido das regras impostas pelos meios de publicação, revelando maior preocupação com o caráter de denúncia. Assim, as obras machadianas permitem mais do que apenas uma análise literária, podendo partir, também, para uma análise social e histórica:

Ao contar suas histórias, Machado de Assis escreveu e reescreveu a história do Brasil no século XIX. Essa hipótese vem sendo defendida, a meu ver de forma bastante convincente, por críticos literários como Roberto Schwarz e John Gledson, e tem se revelado importante para desvendar e potencializar significados nos textos machadianos. (CHALHOUB, 2013, p. 14).

Dois dos principais temas presentes nas narrativas de Machado são as relações sociais e a dominação de classe, expondo o meio burguês e o sistema patriarcalista e paternalista, como define Sidney Chalhoub (2013, p. 15): “uma política de domínio assentada na inviolabilidade da vontade senhorial e na ideologia da produção de dependentes garante uma unidade de sentido à totalidade das relações sociais”. Assim, percebemos que em suas narrativas Machado retrata de um modo sutil as relações entre “senhor” e “subordinado”, expondo conflitos provenientes desse modo de comportamento.

Observamos que no romance *Dom Casmurro*, dentro dessa temática das relações paternalistas, Machado retrata a convivência das personagens José Dias, a quem refere-se como agregado, e Dona Glória, mãe de Bentinho. No decorrer da narrativa, notamos o cuidado que José Dias tem ao tratar-se com Dona Glória, mesmo

quando referia-se às suas vontades e interesses. O agregado cuidava para que em nenhum momento a senhora fosse desapontada, como no momento em que Bentinho deseja ir ao teatro e Dona Glória não concorda com a ideia, porém por ser de interesse também de José Dias ir ao teatro, ao invés de demonstrar que seu pensamento era contrário ao da senhora, José Dias faz um “discurso” argumentando ser de interesse de D. Glória que seu filho frequentasse esse ambiente por se tratar de “uma escola de costumes”, convencendo-a:

Se observarmos essa passagem naquilo que ela contém de descrição estrutural, de análise das possibilidades de atuação política de sujeitos submetidos a relações sociais profundamente desiguais, características da dominação paternalista, vemos que: primeiro, em nenhum momento as prerrogativas da vontade senhorial são questionadas — ao contrário, elas são reforçadas e reverenciadas a cada passo; segundo, aos dependentes resta perseguir objetivos próprios tentando provocar nos senhores os movimentos que lhes interessam a eles, dependentes. (CHALHOUB, 2013, p. 50).

Para José Dias, não era interessante impor seu pensamento debatendo-se com D. Glória, visto que como ele dependia dos favores da senhora, morando em sua casa, precisava construir mecanismos para mostrar-se útil, evitando que fosse dispensado, mas ao mesmo tempo, sutilmente, defendia seus interesses com a única arma que possuía: o poder da argumentação, persuasão e diálogo: “Em outras palavras, impossibilitados de lutar abertamente por seus objetivos, José Dias e seus semelhantes tentam obter seus desígnios fazendo com que seus senhores imaginem que é vontade deles, senhores, fazer aquilo que eles, dependentes, querem que seja feito.” (CHALHOUB, 2013, p. 50).

Essas relações permitem vários tipos de leituras, entretanto destacamos dois pontos: de um lado, expõe-se os esforços e as adversidades enfrentadas pelos excluídos na busca de suas conquistas como dependentes; por outro lado, permite a visão de uma “traição” cometida pelos subordinados aos senhores, enganando-os. Através desses diálogos, Machado delineava as diferenças e as lutas de classes, dando voz aos que estavam em posição inferior, mesmo que esses se armassem de artimanhas para lidar com seus senhores:

Em suma, a vigência do enredo da dominação paternalista não significava que os subordinados estavam passivos, incapazes de perseguir objetivos próprios, impossibilitados de afirmar a diferença. Ao contrário, apesar do perigo constante de invasão e rapina por seus algozes, e decerto por isso mesmo, o desafio de Helena, Luís Garcia, Capitu e tantos outros era *afirmar a diferença no centro mesmo dos rituais da dominação senhorial*. Tratava-se

de uma arte arriscada, que ratificava a ideologia paternalista na aparência mesmo quando lhe roía os alicerces. Arte de sobrevivência em meio à tirania e à violência, exercida no centro do perigo, tal discurso político dos dominados envolvia a capacidade de atingir objetivos importantes utilizando de forma criativa — e reforçando, ao menos aparentemente — os rituais associados à própria subordinação. (CHALHOUB, 2013, p. 51, grifos do autor).

Se José Dias precisava munir-se de mecanismos para lidar com D. Glória por ocupar posição inferior a ela, percebemos que entre Bento Santiago e Capitu não era diferente. Como se não bastasse Capitu ser mulher, pois socialmente esperava-se que fosse submissa e obediente, sua família mostrava-se econômica e socialmente inferior à família de Bento, além de dever-lhe favores. Diante desse cenário, é construída a narrativa contada do ponto de vista de Bentinho, afirmando as relações de “senhor” e “subordinado” num silenciamento de Capitu:

O sentido político dessas características do narrador é potencialmente explosivo: afinal, um legítimo representante da classe senhorial, em vida um herdeiro e continuador de suas prerrogativas, resolve se expor abertamente, dizer a verdade sobre si mesmo e, por conseguinte, sobre aqueles que a ele se assemelham quanto às “tradições de família”, “cabedais” e “relações adquiridas”. (CHALHOUB, 2013, p. 57).

Melhor dizendo, em *Dom Casmurro*, contamos com a voz de um senhor, homem, economicamente abastado, pertencente à classe dominante, narrando acontecimentos e atitudes de seus subordinados, fundamentando uma possível traição. Assim, identificamos armadilhas construídas através da maneira que os dominantes recontam as histórias a seu modo, e o silenciamento dos dominados, numa trama em que as vítimas são os vilões e os vilões se tornam as vítimas:

No momento em que os detentores das prerrogativas senhoriais começam a desconfiar da autenticidade dos movimentos dos subordinados — passando a atribuir-lhes capacidade de representação, de teatralização —, então ficam prestes a adotar a visão de que esses são sempre e universalmente falsos, enganadores e mentirosos. (CHALHOUB, 2013, p. 66).

Aqueles que encontram formas de sobreviver entremeio a uma sociedade marcada pelo domínio de uns sobre outros, tornam-se o “pesadelo” de seus senhores por se recusarem a seguir as regras. Portanto o que os assusta é o fato de não conseguirem dominá-los totalmente. Assim, por mais que houvesse uma superioridade social de Bentinho em relação a Capitu e José Dias, o que o atormentava era o fato de os dois conseguirem através da astúcia inverter o jogo:

Lendo a metáfora, encontramos a notação senhorial possível para a idéia de antagonismo de classe e para a experiência da derrota política: traição dos dependentes. Sempre que sujeitos da história, os dependentes traem os senhores. Se é esta a única chave possível, podemos respirar aliviados: Capitu traiu Bentinho. (CHALHOUB, 2013, p. 71).

Entretanto, em se tratando de Machado de Assis, é possível a percepção de várias interpretações e temas em suas obras, de modo que uma única narrativa pode ser abordada sob diferentes prismas. É impossível dizer que *Dom Casmurro* trata apenas de uma temática ou se resume a uma representação de determinadas relações sociais. Ao ir um pouco além, captamos a ironia do autor que se manifesta em sua forma de escrever uma história mais evidente, construindo outra história por trás:

Dom Casmurro é uma alegoria da experiência da derrota de todo um projeto de dominação de classe. O narrador, Dom Casmurro, escrevendo no final da década de 1890, está empenhado em encontrar justificativas para o seu empobrecimento e decadência social. Não as encontra em outro lugar senão no antagonismo impenitente, mas então insuspeitado, que seus subordinados lhe teriam feito ao longo da vida. Na história interessada e teleológica que compõe, Dom Casmurro reinterpreta diálogos e situações cotidianas, reorganizando o seu entendimento das experiências passadas. Ele, quando ainda era ingênuo, ainda Bento, Bentinho, não pudera perceber a malícia, a perfídia, a falsidade de cada movimento de Capitu e outros dependentes à sua volta. Incapaz de lidar com as dimensões políticas da própria derrota, resta construir para si o lugar de vítima, e se queixar da traição e ingratidão daqueles mesmos a quem teria dispensado benefícios e proteção. (CHALHOUB, 2013, p. 66).

Em outras palavras, enquanto o leitor preocupa-se em organizar os acontecimentos e a construir julgamentos às personagens, principalmente, no que diz respeito às traições, Machado de Assis nutre-se de metáforas para expor as fraquezas, máculas e limitações de uma sociedade, geralmente, refém de seu próprio ego. Ao escrever suas obras, podemos dizer que Machado de Assis vai além do desígnio de criar histórias e personagens para divertir o leitor, mas utiliza-se desse meio para abordar temas e expor ideias que se fossem trabalhados de maneira explícita causaria um retorno negativo da classe dominante naquele período.

Tomamos como exemplo a abordagem do tema do cientificismo no conto “O Alienista”, publicado pela primeira vez no ano de 1882. Nesse conto, Machado discorre sobre a experiência de um médico psiquiatra que resolve criar uma casa de orates na pequena vila de Itaguaí. Organizada em treze capítulos, a narrativa é considerada conto por alguns críticos e novela por outros. A trama gira em torno da

dedicação profissional da personagem Simão Bacamarte, um dos maiores médicos do Brasil, Portugal e Espanha, que, tendo estudado em Coimbra e Pádua, resolve regressar ao Brasil e morar em Itaguaí:

As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas. Estudara em Coimbra e Pádua. Aos trinta e quatro anos regressou ao Brasil, não podendo el-rei alcançar dele que ficasse em Coimbra, regendo a universidade, ou em Lisboa, expedindo os negócios da monarquia.

—A ciência, disse ele a Sua Majestade, é o meu emprego único; Itaguaí é o meu universo. (ASSIS, 2005, p. 20).

A paixão de Simão Bacamarte pela ciência e medicina era de tal forma que influenciou, até mesmo, a escolha da mulher que seria sua esposa. Ao buscar sua companheira, Simão atentou-se para as características e atributos físicos de forma que lhe garantisse bons descendentes, não se importando com a beleza:

Aos quarenta anos casou com D. Evarista da Costa e Mascarenhas, senhora de vinte e cinco anos, viúva de um juiz de fora, e não bonita nem simpática. Um dos tios dele, caçador de pacas perante o Eterno, e não menos franco, admirou-se de semelhante escolha e disse-lho. Simão Bacamarte explicou-lhe que D. Evarista reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeriria com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, são e inteligentes. Se além dessas prendas, — únicas dignas da preocupação de um sábio, D. Evarista era mal composta de feições, longe de lastimá-lo, agradecia-o a Deus, porquanto não corria o risco de preterir os interesses da ciência na contemplação exclusiva, miúda e vulgar da consorte. (ASSIS, 2005, p. 20).

Além de não se importar com a ausência da beleza física da mulher, o então médico mostrava-se tão dedicado ao seu trabalho que a preferia desse modo, pois não lhe tiraria a atenção de seus estudos. Porém, mesmo tendo escolhido a sua esposa partindo de tantos critérios, D. Evarista não conseguiu conceder-lhe filhos:

D. Evarista mentiu às esperanças do Dr. Bacamarte, não lhe deu filhos robustos nem mofinos. A índole natural da ciência é a longanimidade; o nosso médico esperou três anos, depois quatro, depois cinco. Ao cabo desse tempo fez um estudo profundo da matéria, releu todos os escritores árabes e outros, que trouxera para Itaguaí, enviou consultas às universidades italianas e alemãs, e acabou por aconselhar à mulher um régimen alimentício especial. A ilustre dama, nutrida exclusivamente com a bela carne de porco de Itaguaí, não atendeu às admoestações do esposo; e à sua resistência, —explicável, mas inqualificável, — devemos a total extinção da dinastia dos Bacamartes. (ASSIS, 2005, p. 20).

É importante ressaltar, de acordo com o trecho exposto, a forma como D. Evarista é responsabilizada pelo insucesso de ter filhos. Apesar de todas as possíveis evidências apontarem que ela seria uma boa genitora, o fracasso deve-se a ela não obedecer o regime alimentício imposto por seu marido, em nenhum momento é sugerido ou investiga-se a possibilidade de o problema estar em Simão.

Como consequência desse desapontamento, Simão resolve mergulhar-se ainda mais em seus estudos. Dessa forma, acaba descobrindo sua verdadeira vocação: a psiquiatria, conceituada por ele como a ocupação mais digna do médico:

Mas a ciência tem o inefável dom de curar todas as mágoas; o nosso médico mergulhou inteiramente no estudo e na prática da medicina. Foi então que um dos recantos desta lhe chamou especialmente a atenção, — o recanto psíquico, o exame de patologia cerebral. Não havia na colônia, e ainda no reino, uma só autoridade em semelhante matéria, mal explorada, ou quase inexplorada. Simão Bacamarte compreendeu que a ciência lusitana, e particularmente a brasileira, podia cobrir-se de "louros imarcescíveis", — expressão usada por ele mesmo, mas em um arroubo de intimidade doméstica; exteriormente era modesto, segundo convém aos sabedores. (ASSIS, 2005, p. 20).

Ao analisar mais a fundo Simão percebeu, ainda, que a falta de cuidado e de interesse para com os doentes mentais de Itaguaí fazia com que as necessidades desses moradores fossem negligenciadas. Assim, o descaso ou a falta de conhecimento das famílias, que tinham como um de seus membros pessoas acometidas por esses males, acarretava em um tratamento inadequado para com eles, deixando-os trancados ou simplesmente soltos na rua caso fossem considerados inofensivos:

A vereança de Itaguaí, entre outros pecados de que é argüida pelos cronistas, tinha o de não fazer caso dos dementes. Assim é que cada louco furioso era trancado em uma alcova, na própria casa, e, não curado, mas descurado, até que a morte o vinha defraudar do benefício da vida; os mansos andavam à solta pela rua. Simão Bacamarte entendeu desde logo reformar tão ruim costume; pediu licença à Câmara para agasalhar e tratar no edifício que ia construir todos os loucos de Itaguaí e das demais vilas e cidades, mediante um estipêndio, que a Câmara lhe daria quando a família do enfermo o não pudesse fazer. (ASSIS, 2005, p. 21).

Aparentemente movido pela preocupação, principalmente, com o bem estar dessa parcela da população de Itaguaí, a personagem Simão Bacamarte armado de seus melhores argumentos buscou os recursos disponíveis e apoio para criar a casa de Orates, obtendo sucesso em sua tarefa. A comemoração e inauguração da casa foi equivalente ao esforço para criá-la:

A Casa Verde foi o nome dado ao asilo, por alusão à cor das janelas, que pela primeira vez apareciam verdes em Itaguaí. Inaugurou-se com imensa pompa; de todas as vilas e povoações próximas, e até remotas, e da própria cidade do Rio de Janeiro, correu gente para assistir às cerimônias, que duraram sete dias. (ASSIS, 2005, p. 22).

Nesse momento do conto, podemos perceber a maneira como a glória de Simão respingava também em sua esposa. Dona Evarista, que se fez presente na grandiosa inauguração, fez questão de vestir-se e adornar-se à altura da comemoração, expondo-se luxuosamente:

D. Evarista, contentíssima com a glória do marido, vestira-se luxuosamente, cobriu-se de jóias, flores e sedas. Ela foi uma verdadeira rainha naqueles dias memoráveis; ninguém deixou de ir visitá-la duas e três vezes, apesar dos costumes caseiros e recatados do século, e não só a cortejavam como a louvavam; porquanto, — e este fato é um documento altamente honroso para a sociedade do tempo, —porquanto viam nela a feliz esposa de um alto espírito, de um varão ilustre, e, se lhe tinham inveja, era a santa e nobre inveja dos admiradores. (ASSIS, 2005, p. 22).

Dona Evarista era estimada pela sociedade e exibia-se por ser a esposa do médico ilustre que havia criado aquela casa, vivendo, de certo modo, às sombras da glória de seu marido. Portanto, a cada dia que passava, Simão Bacamarte ganhava mais notoriedade e admiração da população daquela pequena vila. Porém, é frisado no conto que o único interesse de Simão era pela ciência e por querer ajudar aquela população:

Três dias depois, numa expansão íntima com o boticário Crispim Soares, desvendou o alienista o mistério do seu coração.
—A caridade, Sr. Soares, entra decerto no meu procedimento, mas entra como tempero, como o sal das coisas, que é assim que interpreto o dito de São Paulo aos Coríntios: "Se eu conhecer quanto se pode saber, e não tiver caridade, não sou nada". O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal. Este é o mistério do meu coração. Creio que com isto presto um bom serviço à humanidade. (ASSIS, 2005, p. 22).

A simplicidade e a seriedade que Simão aparentava possuir contribuía para que todos, em primeiro momento, acreditassem em suas teorias e apoiassem suas ideias: "Vede a diferença:—só se lhe notava luxo naquilo que era de origem científica; o que propriamente vinha dele trazia a cor da moderação e da singeleza, virtudes tão ajustadas à pessoa de um sábio". (ASSIS, 2005, p. 52). Entretanto, tamanha dedicação aos estudos acaba por tirar a atenção de Simão de sua esposa que sentia-se cada vez mais solitária:

Ilustre dama, no fim de dois meses, achou-se a mais desgraçada das mulheres; caiu em profunda melancolia, ficou amarela, magra, comia pouco e suspirava a cada canto. Não ousava fazer-lhe nenhuma queixa ou reproche, porque respeitava nele o seu marido e senhor, mas padecia calada, e definhava a olhos vistos. (ASSIS, 2005, p. 24).

Neste momento da narrativa, percebemos a submissão de Dona Evarista por seu marido, que por mais que ela estivesse incomodada com determinada situação ou assunto, não atrevia-se a reclamar, sendo este relacionamento um típico modelo de família patriarcalista, em que o homem ocupa a posição de chefe da casa e conseqüentemente superior à esposa. Seguidamente, em certo momento em que o marido pergunta o motivo que lhe entristecia, Dona Evarista respondeu que sentia-se tão viúva como antes, deixando a entender que sentia a falta do marido, com isso, Simão sugeriu que a esposa fizesse uma viagem ao Rio de Janeiro e então, Dona Evarista, manifestou preocupação com a quantia a ser gasta com a viagem:

—Oh! mas o dinheiro que será preciso gastar! suspirou D. Evarista sem convicção.

—Que importa? Temos ganho muito, disse o marido. Ainda ontem o escriturário prestou-me contas. Queres ver?

E levou-a aos livros. D. Evarista ficou deslumbrada. Era uma via-láctea de algarismos. E depois levou-a às arcas, onde estava o dinheiro. Deus! eram montes de ouro, eram mil cruzados sobre mil cruzados, dobrões sobre dobrões; era a opulência. Enquanto ela comia o ouro com os seus olhos negros, o alienista fitava-a, e dizia-lhe ao ouvido com a mais pérfida das alusões:

—Quem diria que meia dúzia de lunáticos...

D. Evarista compreendeu, sorriu e respondeu com muita resignação:

—Deus sabe o que faz! (ASSIS, 2005, p. 25).

À vista disso, mesmo que Simão estivesse obtendo muito lucro com o seu estudo, não transparece se essa era sua motivação. Entretanto, com a expressão de sua esposa em justificar a situação com a sabedoria divina e conformar-se com a situação em que vivenciava, após ver a quantidade de dinheiro que a dedicação do marido estava rendendo, dá-se a entender que por mais que o que os movia não fosse a ambição, a riqueza também tinha sua importância.

No decorrer da narrativa, conforme Simão dedica-se ao estudo dos casos daquela população, interna-se cada vez mais pessoas na casa de Orates, pois cada pessoa apresentava uma peculiaridade e conseqüentemente um nível de loucura em algum momento. Porém, o grande número de internações acabou gerando uma

rebelião na cidade, com isso Simão começou a considerar dar alta a seus pacientes, de modo que pouco a pouco a casa de Orates foi se esvaziando.

Por fim, Simão percebe em si mesmo um novo objeto de estudo: “Isso é isto. Simão Bacamarte achou em si os característicos do perfeito equilíbrio mental e moral; pareceu-lhe que possuía a sagacidade, a paciência, a perseverança, a tolerância, a veracidade, o vigor moral, a lealdade, todas as qualidades enfim que podem formar um acabado mentecapto.” (ASSIS, 2005, p. 52). Motivado pela ideia de estudar as suas próprias características, trancou-se na Casa de Orates, vindo a falecer após dezessete meses, e como era de se esperar teve um funeral à sua altura: “Seja como for, efetuou-se o enterro com muita pompa e rara solenidade.” (ASSIS, 2005, p. 53).

Nessa obra machadiana, percebemos a crítica estabelecida pelo autor sobre a ciência e a medicina que passavam por significativas descobertas nesse período. Primeiramente, Machado expõe a linha tênue que divide as teorias realmente fundamentadas de mera suposições, demonstrando a facilidade com que um profissional pode ser induzido ao erro, principalmente, se considerar tudo em seu sentido literal. Em segundo momento, percebemos o modo com que uma população pode ser controlada por alguém que detém algum conhecimento.

Por último, se nos atentarmos às características e pistas fornecidas a respeito de Simão, no decorrer da narrativa, notamos que mesmo com tanta admiração que ele dizia possuir na Europa, tendo até mesmo a consideração do rei, preferiu morar em Itaguaí, além do mais todas as suas comemorações eram realizadas com muito luxo e vários dias de festa, inclusive o seu funeral. Com isso, podemos dizer que diante de tais características, todo esse conhecimento e grandiosidade ostentada, escondia o fato de a personagem não ter conseguido a notoriedade que queria em outros lugares, levando-a a se refugiar em uma pequena vila onde poderia contar a história que quisesse sobre sua vida e sobre si mesmo, e exercer a sua profissão de modo que diante daquela população conseguisse conquistar a visibilidade que almejava alimentando seu ego e vaidade.

Portanto, as obras machadianas permitem várias leituras, de forma que a cada vez que se lê descobre-se um questionamento diferente do anterior. Assim, as narrativas de Machado, geralmente, não carregam um único significado, sendo possível perceber sempre algo a mais em suas entrelinhas, característica marcante da crítica velada que estabelecia a uma sociedade aparentemente incapaz de encarar as próprias mazelas: “Ao fazer isso, o bruxo realizou o objetivo, todo seu, de dizer as

verdades que bem quis sobre a sociedade brasileira do século XIX.” (CHALHOUB, 2013, p. 73).

Seguindo esse pensamento, como instrumento principal da narrativa e dos caminhos percorridos por ela, temos a voz narrativa machadiana nutrida pela ironia, que ao chamar a atenção para si faz com que a crítica fique em segundo plano, de certa forma “protegida” da vista do leitor:

No romance machadiano praticamente não há frase que não tenha segunda intenção ou propósito espirituoso. A prosa é detalhista ao extremo, sempre à cata de efeitos imediatos, o que amarra a leitura ao pormenor e dificulta a imaginação do panorama. Em consequência, e por causa também da campanha do narrador para chamar atenção sobre si mesmo, a composição do conjunto pouco aparece. (SCHWARZ, 1990, p. 18)

Notamos que, de certo modo, Machado escrevia suas narrativas contando antecipadamente com a participação e o tipo de leitor que consumiria suas obras, pressupondo e construindo armadilhas para guiar e prender a atenção deste nos acontecimentos desejados. Em função disso, o autor seria capaz de construir seu enredo como um enigma, ou como uma espécie de ilusionismo que, enquanto o leitor cega-se com o brilho de vidros, que são os fatos menos importantes, como a busca de argumentos sobre a infidelidade de Capitu, esquece-se do diamante que seria o “cerne” ou o grande fator da narrativa, que trata-se apenas do ponto de vista de Bentinho:

Em lugar da convenção de veracidade, que as infrações do narrador a todo momento impedem de se formar, cria-se entre autor e leitor uma relação *de facto*, uma luta pela fixação do sentido e também pela rotulação recíproca – que espécie de manhoso é este narrador? que espécie de infeliz é este leitor? – em que um procura rebaixar o outro. (SCHWARZ, 1990, p. 24).

E assim, nessa constante “luta” entre a voz narrativa, que tenta com todas as suas ferramentas ocultar a verdade, e o leitor, que procura desvendar as cenas, quem costuma vencer é a voz narrativa machadiana, talvez mais pela experiência do que por falta de indicativos dentro da narrativa. Portanto, ao voltarmos nossa perspectiva para a voz narrativa escolhida pelo autor, percebemos que o leitor tem um papel muito mais importante, do que inicialmente julgávamos, para que a obra alcance sua finalidade em plenitude:

antes, julgo que, expondo de maneira engenhosa e consistente, e em quantos pormenores o romance revela verdades de todos os tipos acerca de dinheiro, religião, sexo, família, classe, política, relações pessoais, sobre o uso da

linguagem, da imagem, da metáfora e assim por diante, Dom Casmurro exemplifica, muito mais do que se pensa, o princípio realista de que só podemos alcançar as verdades gerais se estivermos dispostos a nos empenhar por inteiro no particular. Foi o que Machado fez em cada nível desse romance – acima de tudo, fê-lo na própria linguagem que utiliza na narrativa. (GLEDSON, 2019, p. 06).

Dessa forma, notamos que ao escrever suas narrativas, Machado cuidava não somente em expor as máculas da sociedade, mas principalmente em fazer com que o próprio leitor voltasse a si mesmo e identificasse em seu íntimo suas verdades, como quem olha num espelho e vê o próprio reflexo. Porém, evidentemente esse ato introspectivo mostra-se muito mais distante do que olhar para o externo e assim apontar no outro tais características e erros. Em outras palavras, geralmente, para o leitor é mais cômodo apontar as falhas e deslizes das personagens, estabelecendo uma relação de réu e juiz, do que identificar os vestígios de preconceitos existentes nele mesmo. Assim, ao lermos o romance *Dom Casmurro*, ao cair na artimanha do escritor torna-se o leitor o próprio “Dom Casmurro”, buscando provas da traição de Capitu e proferindo conceitos e pareceres sobre a boa moral.

A voz narrativa tece a teia que prende Capitu e o leitor, a primeira padecente do olhar julgador, o segundo vítima de seus próprios julgamentos. Assim sendo, a estratégia machadiana de dispor-se de um narrador em primeira pessoa é o que auxilia no processo de criticar veladamente os comportamentos sociais sem que ofenda a sociedade:

É característico do uso que Machado faz do narrador em primeira pessoa, seja ele Brás Cubas, o conselheiro Aires, ou o padre da *Casa Velha*, que Machado está, de fato, bem distante do ponto de vista deles: o fato de todos serem, em graus diversos, convincentes e simpáticos como personagem é parte essencial desse distanciamento – foram *intencionalmente* concebidos para agradar o leitor, aliciá-lo no sentido de aceitar o ponto de vista do narrador. Em grande medida o fazem não simplesmente com argumentos sutis ou apresentando os fatos de modo convincente: a arma fundamental de que dispõem é o preconceito social. Concordamos com eles porque compartilhamos suas atitudes. (GLEDSON, 2019, p. 07).

Desse modo, para discutirmos sobre as principais características de Machado e analisarmos suas obras é necessário que, também, voltemos nosso foco ao leitor. Afirmar as máculas sociais é como falar, indiretamente, sobre este que talvez seja a personagem principal, visto que é um fruto de seu meio social e assim compartilha os mesmos padrões. Nesta perspectiva, observamos que a narrativa machadiana conta sempre com a sensibilidade de um leitor que saiba decifrar suas minuciosidades e sob

esse viés dedicamos nosso segundo capítulo a este que é um componente fundamental da ficção.

CAPÍTULO II

O CAMINHAR PELO BOSQUE MACHADIANO

Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção.

Umberto Eco

Ao escolher esta epígrafe para iniciar nosso segundo capítulo, buscamos chamar a atenção ao importante papel do leitor e, principalmente, ao modo como se lê determinada obra. Em se tratando de narrativas machadianas, por recorrerem a mecanismos de linguagem e escrita, retratando temas sociais e cotidianos, este bosque da ficção torna-se um caminho repleto de bifurcações, onde cada leitor identifica-se de sua forma e realiza sua leitura particular. Portanto, este pequeno fragmento do estudo *Seis passeios pelo bosque da ficção*, do escritor e filósofo italiano Umberto Eco (1994), convida-nos a refletir, inicialmente, sobre nossas características como leitores e os valores de juízo que estabelecemos sobre as personagens.

Assim, ao utilizar-se da voz narrativa em primeira pessoa, Machado traça uma artimanha como forma de confundir o leitor sobre as peripécias das personagens — seus romances exigem uma leitura atenta e distanciada para que possa ser compreendida em sua totalidade. A título de exemplo, o leitor pode flagrar-se estabelecendo julgamentos às atitudes de Escobar e Capitu, havendo um lado que as defende, por identificar-se com suas características e modo de agir, e outro lado que as julga, principalmente, partindo da premissa da moral social.

No entanto, no bosque das narrativas machadianas, muita das vezes, somos convidados a olhar nosso próprio reflexo, como se diante de um espelho fizéssemos uma autoleitura. Essa multiface, da narrativa que permite diferentes abordagens, carrega em si a advertência para que atentemos à leitura que estabelecemos, e ao tipo de leitor que somos, para que possamos partir de um leitor empírico — aquele que em geral utiliza o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto — a um leitor modelo — aquele que consegue perceber os sinais que o autor deixa ao longo da narrativa

para orientar sua leitura — e, talvez, dessa maneira captar a mensagem do texto em sua plenitude apoiando-se na imparcialidade.

Partindo desse ponto, neste capítulo, apresentamos as principais características e percursos trilhados por Machado de Assis, para auxiliar na análise e compreensão das ideias e temáticas abordadas em sua narrativa. Além disso, dispomos de pensamentos de estudiosos e teóricos que dedicaram-se a esmiuçar e entender as particularidades machadianas, buscando diferentes visões sobre os recursos, influências e marcas presentes em sua escrita.

Para tanto, servimo-nos dos estudos do professor e crítico literário John Gledson (2019), para compreender o narrador machadiano, e contamos com o escritor Umberto Eco (1994), para entender o papel do leitor.

3.1 O NARRADOR MACHADIANO: Pondo as cartas na mesa

Em *Dom Casmurro*, a voz narrativa vai mostrando as cartas e conduzindo o leitor a ver os acontecimentos conforme a sua vontade, como logo no início do segundo capítulo do livro em que a personagem Bentinho, já Dom Casmurro, busca inspiração sobre o que deveria escrever e ao passar seus olhos nos bustos de Nero, Augusto, Massinissa e César, decide registrar suas memórias:

Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras...? Fiquei tão alegre com esta ideia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. (ASSIS, 2017 p. 23).

A escolha da imagem dessas personalidades auxilia na construção da traição sofrida por Bentinho, não somente em relação ao seu casamento, mas também por seu amigo. Nesse momento, o narrador espera que o leitor traga uma bagagem de conhecimento acerca da antiguidade histórica ao lembrar das conspirações que Nero, Augusto e César sofreram, todos com o mesmo destino de serem “apunhalados pelas costas”. Nero, imperador romano, sofreu um golpe de estado sendo aparentemente forçado a suicidar-se; Augusto, também imperador romano, teve seu fim supostamente envenenado por sua esposa, e conseqüentemente, César, líder militar

romano, teve sua morte decorrente de um assassinato, apunhalado vinte e três vezes por um grupo de senadores durante uma reunião política.

Ao lembrar esses três grandes líderes, Bentinho coloca-se como igual, numa posição de vítima daqueles a quem ele mais confiava: Capitu, sua esposa, e Escobar, seu melhor amigo. Porém, dentre eles é citado Massinissa, rei da Numídia e o único dentre os quatro que viveu toda a sua vida no período antes de Cristo, e é na história de Massinissa que talvez revele preliminarmente o segredo de Bentinho, pois foi o único que contou com o assassinato de sua esposa:

Aliado dos romanos, Massinissa é casado com Sofonisba, cartaginesa irmã de Aníbal, educada para odiar Roma. Compelido pelo vitorioso Cipião a entregar a mulher para ser submetida à vergonha pública em Roma, Massinissa dela se compadece e, para poupá-la do que seria um ultraje bem pior que a morte, manda-lhe uma taça de veneno, que ela toma de bom grado. O episódio está em Tito Lívio e foi retomado em várias tragédias (por Corneille, entre outros) e em várias óperas. É possível que numa dessas versões Massinissa envenene a mulher por ter ela participado de uma solenidade em honra de Cipião. (SENNÁ, 2000, p. 168).

Embora possa entender como traição o fato da esposa odiar Roma, acreditamos que ao utilizar da imagem de Massinissa o narrador demonstra que assim como Sofonisba pode ter morrido de forma inocente apenas para conservar a reputação de seu marido, talvez, seja exatamente o que Bentinho faz a Capitu, levado por seus “motivos” tenha condenado sua esposa inocente sem que ela tivesse sequer oportunidade de defender-se. Além disso, a intertextualidade Shakespeariana presente na narrativa pode confirmar essa hipótese apresentada, visto que em algumas oportunidades o narrador cita Otelo e, principalmente, intitula o capítulo LXII de “Uma ponta de Iago”:

Os três primeiros, César, Augusto e Nero foram, de fato, atraídos. Massinissa, porém, manda uma taça de veneno a uma esposa irrepreensível e, sobretudo, digna. Pergunta-se o leitor avisado, ao ler pela décima vez esse romance inesgotável: como a Desdêmona recorrentemente referida no texto, teria Sofonisba morrido inocente? Desdêmona morre vítima de um mal-entendido e do caráter impetuoso do mouro Otelo, vítima por sua vez de sua própria vulnerabilidade e da maldade gratuita do veneziano Iago. O narrador Dom Casmurro sabe disso e o afirma no capítulo 135. Mas ao inserir aí essa desconhecida Sofonisba, presenteada pelo marido com uma taça de veneno não por tê-lo traído, mas para não trair os seus princípios, para preservar a sua integridade, não estaria o autor Machado prevenindo-nos contra seu narrador? (SENNÁ, 2000, p. 168).

Consequentemente, o narrador ao retomar o nome de Iago, resgata seu papel na peça *Otelo, o Mouro de Veneza* (1604), em que a personagem por odiar Otelo trama um plano para destruí-lo, conduzindo-o a acreditar que sua esposa mantinha uma relação extraconjugal com Michael Cassio, seu tenente. De igual modo, o narrador trama e argumenta contra Capitu, ocupando este, não a posição de Otelo, mas de Iago em sua própria história.

Ainda assim, vale ressaltar que as escolhas das imagens das personagens feita por Bentinho salienta sua personalidade vaidosa, pretensiosa e arrogante, pois para representá-lo mesmo que de forma desprezível utilizou-se de figuras de grandes líderes, como generais, imperadores e reis, ou seja, precisavam ser figuras historicamente importantes e poderosas, mesmo que seguidos de um fim trágico o que torna seu mártir ainda maior. Desse modo, atentando-se às pequenas pistas dadas durante a narrativa, podemos nos prevenir sobre o tipo de narrador com o qual estamos nos relacionando, e consequentemente a grande esfinge pronta para devorar o leitor seria, não Capitu e muito menos Bentinho, mas a voz narrativa machadiana.

Seguindo esse pensamento, parece-nos que o elemento crucial nessa tentativa de desvendar o narrador seria antes de tudo o distanciamento histórico que possuímos das obras machadianas. Logo, ao podermos olhar para o passado parece-nos mais claro para identificar as marcas e preconceitos sociais e assim percebê-las nas personagens e no narrar da ficção:

Segue-se que – dentro de certos limites, é claro – quanto mais nos afastamos da sociedade em que ele viveu, e para a qual escreveu, tanto mais chances temos de nos afastar desses preconceitos e de compreender o que ele pretendia – o que nos leva à conclusão, saudavelmente modesta, de que o que nos permite enxergar a verdade é menos nosso talento do que a boa sorte. (GLEDSON, 2019, p. 08).

Com isso, percebemos que torna-se mais fácil a análise de um contexto quando não estamos inseridos nele. Além do mais, podemos dizer que a sociedade passou por significativas mudanças, principalmente, de pensamento, moral e costumes desde o século XIX e assim concepções que Machado, por estar à frente de seu tempo, identifica como um problema e estabelecia críticas parecia não ficar tão compreensível aos olhares dos leitores daquele período por serem tratadas como atitudes “normais” e corretas: “Um elemento essencial desse afastamento, e sem o qual este livro e o processo de raciocínio que levou a ele não poderiam ter existido, foi a mudança na

compreensão da sociedade brasileira, sobretudo no século XIX, que ocorreu nos últimos vinte ou trinta anos”. (GLEDSON, 2019, p. 08).

Isto posto, observamos que a noção de “certo” e “errado” se altera de acordo com a época social e cultural, porém o problema surge quando ainda no século XXI podemos notar preconceitos e atitudes sociais semelhantes dois séculos atrás, ou até mesmo semelhante à Idade das Trevas, quando não se podia contar com o conhecimento para iluminar os caminhos. Por outro lado, a possível dificuldade do leitor em compreender a ficção machadiana pode ser pela tendência a tentar classificar as personagens em boas ou más, não conseguindo enxergar o todo que elas apresentam: “Nós, nos inclinamos, de preferência, a pensar e a explicar as motivações das personagens em outros termos: de rico e pobre, de bom e mau, de amor, fidelidade e traição. É o que Machado, até certo ponto, nos anima a fazer.” (GLEDSON, 2019, p. 09).

Desse jeito, no anseio de tentar encaixar a personagem nesses padrões, acabam passando despercebidos pequenos detalhes e pistas da narrativa. É o que acontece com Capitu, o leitor pode ficar preso tentando colecionar os vestígios de seu possível deslize ou inocência, rotulando-a em traidora ou dissimulada, e não percebe no próprio narrar tais indícios, e essa tentativa de classificação de acordo com o comportamento ocorre, também, com José Dias:

— E que interesse tem José Dias em lembrar isto? perguntou-me no fim.
— Acho que nenhum; foi só para fazer mal. É um sujeito muito ruim; mas, deixe estar que me há de pagar. Quando eu for dono da casa, quem vai para a rua é ele, você verá; não me fica um instante. Mamãe é boa demais; dá-lhe atenção demais. Parece até que chorou. (ASSIS, 2017, p. 45).

Dessa forma, a personagem José Dias, através do olhar de Bentinho era pintado como uma pessoa “ruim”, de igual modo como ia tecendo sobre as outras personagens da narrativa, menos sua mãe que era uma “santa” religiosa possuindo uma fé inabalável e ele que era a vítima da história. Mais uma vez, o narrador deixa transparecer o espírito orgulhoso da personagem, ele como alguém tão bom jamais poderia ter nascido de alguém ruim, deveria ser sobretudo uma mulher “exemplo”, assim como ele.

Sendo assim, percebemos que Dona Glória, mãe de Bentinho, parece ser o completo oposto de Capitu, sua esposa, como se numa comparação bíblica uma pudesse ser Maria e a outra, conseqüentemente, Eva. Enquanto Dona Glória, mesmo sendo viúva, manteve-se fiel ao marido falecido, como matriarca da família mantinha

a postura de “boa mãe de todos”, generosa, temente à Deus e às promessas que fazia a ele, e vale dizer, desfrutava de uma importante posição social e bem abastada financeiramente. Capitu, por outro lado, revelava ser seu completo oposto, a começar por mostrar-se inferior financeiramente, dissimulada e com ideias “atrevidas”, e por fim foi a responsável pela “destruição” de Bentinho.

No que diz respeito à posição social e financeira de Capitu, a todo momento é evidenciada pelo narrador a pobreza da personagem feminina, como quando ao contar de sua infância o narrador relembra um episódio com um vendedor de cocadas que entoava uma cantiga ao passar por ele e a menina Capitu, naquele momento com quatorze anos de idade: “Ao contrário, o pregão que o preto foi cantando, o pregão das velhas tardes, tão sabido do bairro e da nossa infância: Chora, menina, chora/Chora, porque não tem Vintém”. (ASSIS, 2017, p. 46). Por conseguinte, não foi menos a cantiga do que a resposta de Capitu que foi construída para chamar a atenção do leitor, pois ao demonstrar-se aborrecida responde que se fosse rica fugiria para a Europa:

Creio que a letra, destinada a picar a vaidade das crianças, foi que a enojou agora, porque logo depois me disse:
 — Se eu fosse rica, você fugia, metia-se no pacote e ia para a Europa. Dito isto, espreitou-me os olhos, mas creio que eles não lhe disseram nada, ou só agradeceram a boa intenção. Com efeito, o sentimento era tão amigo que eu podia escusar o extraordinário da aventura.
 Como vês, Capitu, 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, 2017, p. 46).

Assim, ao lembrar desse acontecimento, notamos que o narrador conduz o leitor a entender que além de ardilosa desde a infância, Capitu enxergava o casamento com Bentinho como um meio de atingir de maneira mais fácil sua ascensão social e financeira. Ao mesmo tempo em que coloca sutilmente a personagem feminina como interesseira, o narrador se esquivava da responsabilidade de tal afirmação, demonstrando que a via como muito amiga, confiando e nutrindo um carinho especial por ela:

Capitu, se pudesse cumpri-lo, não me faria embarcar no pacote 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; (ASSIS, 2017, p. 46).

E nessa construção de provar quem era “bom” e “mau” na história, Bentinho passa-se por inocente diante dos demais e o narrador faz questão de frisar essa característica. Contudo, embora “inocente”, Bentinho coloca-se em posição superior às outras personagens mesmo que financeiramente como faz com Capitu e José Dias, que ocupa a posição de agregado, vivendo de favores:

As tensões inerentes a essa situação permitem a Machado explorar a verdadeira atuação do poder em um limite crucial: o ponto em que a família (no sentido das relações consanguíneas) se impõe sobre os que de fato não lhe pertencem, embora, de certa maneira, possam ter sido “adotados” em seu seio. Nesse processo, ela testa os limites do paternalismo, que era a justificativa oficial, não só para controle oligárquico, mas para a própria existência da escravidão. (GLEDSON, 2019, p. 10).

De maneira branda eram reafirmadas as relações de poder tanto no romance como na sociedade, “Schwarz demonstra, pois, com êxito, que o elo entre a ficção de Machado e a sociedade em que viveu não é secundário e sim absolutamente fundamental”. (GLEDSON, 2019, p. 10). Além do mais, após serem ajudados pela família de Bentinho, ainda assim as personagens insistem em traí-lo, e esse é o ponto que torna o pecado dos submissos menos merecedor do perdão, ao menos é isso que o leitor pode sentir-se influenciado a deduzir.

Outra personagem próxima de Bentinho que supostamente mostra-se interessada nas posses da família Santiago, seria seu amigo Escobar. Para demonstrar ao leitor esse interesse especial de Escobar, tem-se um momento em que ao lembrar sua vida como aspirante à padre, Bentinho retrata como o amigo era bom com os números e que em certa ocasião dispõe-se a fazer contas sobre as casas de Dona Glória, apenas com o intuito de comprovar que seria capaz de fazer qualquer conta, mesmo com quantias desconhecidas:

Assim que, eu não era capaz de resolver de momento um problema filosófico ou linguístico, ao passo que ele podia somar, em três minutos, quaisquer quantias.

— Por exemplo... dê-me um caso, dê-me uma porção de números que eu não saiba nem possa saber antes... olhe, dê-me o número das casas de sua mãe e os aluguéis de cada uma, e se eu não disser a soma total em dois, em um minuto, enforque-me! (ASSIS, 2017, p. 142).

Consequentemente, movido pelo desafio proposto por seu amigo, Bentinho é levado a compartilhar os segredos financeiros da família. Como na maior parte das vezes durante a narrativa, as informações sobre as outras personagens são

aspergidas pelo narrador aparentemente sem pretensão e passam aos olhos de Bentinho sem que esse se atente à verdadeira intenção que o rodeia. Além disso, Escobar é comparado com Capitu na narrativa, sendo mencionado que pareciam feitos um para o outro:

Enquanto personagem, pouco há para dizer sobre ele que já não tenha sido dito em outro contexto sobre Capitu: observamos repetidamente como são feitos um para o outro, segundo a retórica de Bento. Aplica-se a mesma dúvida fundamental – ele é motivado pela amizade ou pela ambição? –, e as dificuldades de Bentinho em “agarrar” o caráter fugidio de ambos fazem a traição deles parecer muito mais provável, ao menos na sua cabeça. (GLEDSON, 2019, p. 136).

Compreendemos que ao dizer que Escobar e Capitu foram feitos um para o outro, não é exatamente sobre um casal romântico que o narrador intenta compor para o leitor, mas teoricamente um perfeito casal de golpistas interessados nos bens de Bento Santiago. Ao que tudo indica pela narrativa, José Dias, Escobar e Capitu são como feras prestes a atacar Bentinho, ou melhor dizendo, visam desfrutar da posição financeira do amigo.

Por outro lado, ao analisar de uma maneira mais superficial a narração de Bento, é possível perceber que as personagens, geralmente, não agem movidas pela vontade de fazer o mal a Bentinho, apenas mostram-se serem humanos motivados pelo seu egoísmo, buscando benefício próprio. Dessa forma, aos olhos do leitor pode ser que as personagens ainda lhe pareçam más, porém esse é apenas um lado “obscuro” das facetas sociais:

Conforme Bento às vezes deixa de perceber, raramente as pessoas são motivadas por pura maldade, ou mesmo unicamente por suas relações com um Deus na qual acreditam (pelo menos no caso de Dona Glória). Antes são simples e compreensivelmente egoístas. Porém, vendo como são coerentes suas razões em face de uma determinada circunstância, podemos, de nossa parte, compreender essa situação bem como o verdadeiro enredo do romance. (GLEDSON, 2019, p. 61).

Sob esse viés de interpretação, o autor convida o leitor a colocar-se em lugar das personagens na narrativa. Sendo assim, levanta-se o questionamento interno, quem em lugar de José Dias, um agregado que vivia de favores na casa dos Santiago, não iria conspirar para continuar naquele meio onde desfrutava de uma vida tranquila e confortável?, ou melhor, quem em lugar de Capitu, uma menina pobre que tinha amizade e carinho por um menino rico, não iria querer casar-se com ele numa

oportunidade de conseguir um futuro melhor?, e assim essa análise pode ser repetida a cada personagem da trama.

Por último, Ezequiel, filho de Bento e Capitu, é a personagem que menos se expressa na trama, de maneira que todas as suas atitudes são descritas e analisadas cuidadosamente sob a perspectiva de Bentinho, cabendo ao leitor a dúvida da legitimidade de tais características:

O fato de ser filho, e filho único, torna-o inevitavelmente objeto de intenso interesse, assim com assunto para conjecturas sobre que espécie de homem irá ser; mas a obsessão de Bento com a própria paternidade torna quase impossível uma visão objetiva a seu respeito, e de modo até irônico pois Ezequiel é exatamente a personagem que, se pudéssemos ter semelhante opinião objetiva, resolveria de vez a questão adultério/paternidade. (GLEDSON, 2019, p. 54).

Desse modo, em lugar de utilizar-se da personagem Ezequiel para resolver de vez o debate da narrativa, a narração de Bentinho torna o problema ainda mais complexo, aumentando a dúvida numa tentativa, quase desesperada, de comprovar a traição de Capitu e Escobar. Assim, ao tentar investigar a situação pela narração, mais uma vez, o leitor pode ser induzido ao erro e a ver os acontecimentos com os olhos de Bento, mas se atentar-se aos pormenores poderá identificar em certo momento da narrativa uma ocasião em que Ezequiel, na espera do pai, olha atentamente a imagem de Massinissa impressa na sala de estar da antiga residência dos Santiago em Matacavalos: “Ao entrar na sala, dei com um rapaz, de costas, mirando o busto de Massinissa, pintado na parede. Vim cauteloso, e não fiz rumor. Não obstante, ouviu-me os passos, e voltou-se depressa. Conheceu-me pelos retratos e correu para mim”. (ASSIS, 2017, p. 196).

Sendo assim, vale ressaltar que a figura do rei Massinissa é mencionada apenas três vezes na trama, sendo as duas primeiras ocasiões logo no segundo capítulo quando Bentinho ainda está pensando sobre qual grande estória escreveria, e por último nesse instante em que Ezequiel aguarda para rever seu pai. Em primeiro lugar, o narrador menciona a posição das imagens na casa:

Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens. Quando fomos para a casa de Matacavalos, já ela estava assim decorada; vinha do decênio anterior. Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas. O mais é também análogo e parecido. (ASSIS, 2017, p. 22).

Em consequência disso, por mais que pareça um detalhe de pouca importância, podendo passar despercebido pelo leitor como apenas mais uma descrição do espaço, a posição das imagens e a forma como são distribuídas nas quatro paredes que sustentam a sala de estar e ainda ao centro, com seus nomes gravados embaixo de cada uma, frisando ainda mais quem foram essas personalidades, formam um círculo. Assim, tal posição nos leva a entender que assim como as paredes sustentam o teto, aquelas imagens sustentariam a narrativa e a história circularia pelas figuras e seria sustentada por elas, como num círculo que está sempre a girar sem um ponto final, a narrativa, também, não teria um desfecho aparente.

Seguidamente, em razão de Ezequiel observar apenas a imagem de Massinissa, remonta novamente à história do rei que, possivelmente, assassinou sua esposa inocente com uma taça de veneno. Dessa maneira, a personagem Ezequiel, de acordo com o que indica a desconfiança de Bentinho, seria a responsável pelo ponto alto da dúvida de seu pai e sendo a única capaz de revelar a “verdade” ao leitor, não poderia estar observando a figura de Massinissa de forma fortuita. Além disso, a maneira como a imagem de Massinissa surge na narrativa, marcando seu início, ainda conturbado pelas figuras de César, Augusto e Nero, e finaliza-a evidenciando-se sozinho. É como se a voz narrativa demonstrasse que no início do narrado a visão, ainda, fosse turva com a dúvida sobre o “apunhalamento” das personagens Capitu e Escobar, finalizando com a aparente afirmação da inocência da personagem feminina, ao reiterar a lembrança de Sofonisba, esposa de Massinissa.

Por fim, notamos que ao mencionar que a sala havia sido decorada com as referidas imagens no decênio anterior, a personagem sugere que seu destino já havia sido determinado, retirando a sua responsabilidade pela “destruição” de sua vida. No entanto, sob outra perspectiva, ao ausentar-se da responsabilidade sobre sua própria vida, pode ser apenas uma forma de demonstrar a dificuldade que a personagem tem em assumir sua culpa diante dos acontecimentos, de forma que tudo que ele afirma seja fruto de sua insegurança, ciúmes e sentimento de inferioridade em relação às demais personagens.

Nesse sentido, é de referir o modo em que Bentinho apresenta Capitu como inferior a ele no quesito financeiro e reforça isso várias vezes durante a narrativa, mencionando por exemplo que o pai de Capitu deve favores à família Santiago, mas valida a esperteza da personagem feminina. Sendo assim, Bentinho menciona essas características de Capitu como uma forma de conduzir o leitor a suspeitar de sua

honestidade, entretanto essa pode ser uma forma de manifestar seu sentimento de inconformismo por Capitu mostrar-se mais inteligente que ele. Assim, vemos que a personagem masculina pode não aceitar que uma mulher esteja à sua frente e colocá-la numa posição de pouco confiável e ardilosa, impelindo a ela a culpa pelo fracasso de sua existência.

Assim, observamos que *Dom Casmurro* abre-se para várias análises e interpretações de seu enredo, porém a voz narrativa como condutora do leitor e dominadora da história evidencia-se. E no fim das contas, concordamos com Gledson (2019) que a grande “verdade” da narrativa é, também, obscura para a personagem Bentinho: “Comecei a ver que, de fato, jamais compreendera a verdadeira natureza das relações sociais no romance, em grande parte por ela estar dissimulada (o próprio Bento não a compreende e, assim, não pode descrevê-la de modo direto)”. (GLEDSON, 2019, p. 08).

À vista disso, analisar *Dom Casmurro*, pelos diálogos das personagens ou pela descrição realizada pela personagem Bentinho, poderá induzir o leitor ao erro, prendendo-se em apenas tentar descobrir se Capitu traiu ou não traiu Bentinho, sendo que a profundidade da narrativa e sua essência se distancia desse questionamento superficial. Portanto, um dos papéis principais da narrativa fica à cargo da voz narrativa que pode dominar, mas que também pode esclarecer, ou não, e do leitor que, mostrando-se atento, não se deixará enganar pelo olhar de Bentinho. Afinal de contas, esta personagem é enganada por si mesma: “Se a prosa de Machado e a narração de Bento estão cheias de armadilhas para o leitor, não é menos certo que existe uma verdade complexa a ser desvendada em *Dom Casmurro*, que o leitor atento pode descobrir”. (GLEDSON, 2019, p. 56).

3.2 LEITOR: A personagem principal

Ao construir suas personagens, o enredo e a trama que rodeiam as narrativas machadianas, o autor, de certa forma espera que o leitor faça sua parte com uma leitura atenta prestes a decifrar o enigma que lhe é imposto. Dessa forma, o leitor deixa de representar um agente externo e pode ser considerado a chave fundamental para a abertura do grande portal revelando o “tesouro” que a voz narrativa insiste em proteger.

Seguindo esse pensamento, as obras machadianas desde os contos até os romances, geralmente, esperam a perspicácia do leitor, mudam-se as personagens e os acontecimentos, mas podemos dizer que ao final de cada uma percebe-se o narrador e o leitor frente a frente, e a narrativa, em segundo plano, esperando para ser compreendida em sua plenitude. A esse respeito, notamos a necessidade da existência desse leitor machadiano, que seria capaz de decifrar a obra, e o tipo de leitor a ser mencionado invoca as concepções de Umberto Eco (1994), quanto ao que a obra anseia:

Na verdade, o lobo pode até nem figurar em muitas situações, e logo veremos que em seu lugar poderia haver um ogro. Mas numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história. (ECO, 1994, p. 07).

As personagens e estrutura de um texto machadiano podem mudar, mas o leitor será de igual modo, convidado a refletir e destrinchar a narrativa em busca de vestígios para formar sua própria conclusão. Assim, uma obra machadiana terá um enredo, mas não dará ao leitor a história pronta apenas com objetivo de entretê-lo, sem que este precise fazer suas próprias considerações:

Por enquanto, só quero dizer que qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo a esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal, (como já escrevi), todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que seu receptor deve compreender – não terminaria nunca. (ECO, 1994, p. 09).

Um romance como *Dom Casmurro*, repleto de fatores psicológicos, históricos e sociais seria interminável se a cada fator o autor precisasse pausar a narração para tecer uma breve explicação ao leitor sobre a motivação daquele episódio. Além disso, se assim o fosse, tornaria uma leitura cansativa e menos instigante, portanto é significativo que numa narrativa o leitor tenha essa abertura para sua interpretação e análise, e a interpretação é, também, a escolha de um caminho a ser seguido:

(...) um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção. (ECO, 1994, p. 12).

Observamos que ao realizar determinada análise de um texto, o leitor está escolhendo qual caminho seguirá dentro do bosque daquela narrativa. Desse jeito, mesmo quando o leitor permite-se ser conduzido pelo narrador, sobretudo o narrador machadiano, trata-se de uma escolha: “Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo”. (ECO, 1994, p. 12). E em se tratando das obras de Machado, são muitos os possíveis caminhos a serem percorridos no bosque, e o narrador faz o papel do lobo, pronto para devorar o leitor desatento.

O narrador abre os caminhos e o leitor, ao passo que caminha pela narrativa, vai fazendo suas escolhas. Contudo, por mais que os caminhos sejam muitos e o leitor tenha a possibilidade de optar por qual percurso seguir, a voz narrativa machadiana é aquela que busca confundir o leitor: “Mas existem casos em que o autor sadicamente quer nos mostrar (...) que estamos fadados a nos perder nos bosques por causa de nossas escolhas equivocadas”. (ECO, 1994, p. 13).

Assim sendo, podemos retornar, mais uma vez, à grande discussão levantada acerca de *Dom Casmurro*, o grande dilema “Capitu, traiu ou não Bentinho?”, se for por esse viés o leitor poderá perder-se no bosque do romance e passar seu tempo continuamente a andar em círculos ou, até mesmo, ser violentamente devorado pelo lobo (voz narrativa). Nessa perspectiva, uma presa fácil para o lobo seria o leitor empírico:

O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. (ECO, 1994, p. 15).

Conseqüentemente, por agir dessa forma guiado por suas paixões, o leitor empírico é mais facilmente levado a se identificar com alguma personagem na narrativa e assim tomar-lhe as dores, o que prejudica a sua interpretação do todo. Por exemplo, a maior parte dos leitores de *Dom Casmurro* que se compadecem de Bentinho tem uma visão equivocada da obra. Sendo assim, podemos dizer que a visão do leitor é equivocada ao partir da premissa de que o autor esperava que o receptor de sua obra seguisse o padrão do leitor-modelo: “Esse tipo de espectador (ou de leitor, no caso de um livro) é o que eu chamo de leitor-modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. (ECO, 1994, p. 15).

Nessa perspectiva, o leitor-modelo é aquele que tira suas próprias conclusões sem a interferência do narrador ou de qualquer personagem, procurando na narrativa sinais que o convençam, e por essa causa é menos suscetível de deixar-se enganar, chegando mais próximo da “verdade” daquela narrativa compreendendo a trama sem que seja influenciado. Cabe ressaltar, que não há problema em ser um leitor empírico, desde que essa seja sua escolha consciente: “Nada nos proíbe de usar um texto para devanear, e fazemos isso com frequência, porém o devaneio não é coisa pública; levamos a caminhar pelo bosque da narrativa como se estivéssemos em nosso jardim particular”. (ECO, 1994, p. 16).

Ao escolher ser um leitor empírico podemos dizer que estará utilizando a obra para seu próprio entretenimento, reconhecendo o risco de uma interpretação carregada de experiências pragmáticas, que nada tem a ver com o que a narrativa tem a dizer. Por outro lado, ao optar em ser um leitor-modelo é necessário desprender-se, ao menos por um momento, de suas próprias experiências e realizar uma leitura objetiva seguindo as pistas cedidas pelo autor: “Naturalmente o autor dispõe de sinais de gênero específicos que pode usar a fim de orientar o seu leitor-modelo, mas com frequência esses sinais podem ser muito ambíguos”. (ECO, 1994, p. 16).

De certo modo, são esses sinais ambíguos que podem compor as armadilhas da voz narrativa: “Cabe, portanto, observar as regras do jogo, e o leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar”. (ECO, 1994, p. 16). Assim, nesse jogo da narrativa como há vários tipos de jogadores, há, também, dois tipos distintos de leitores-modelo:

Há igualmente duas maneiras de percorrer um texto narrativo. Todo texto desse tipo se dirige sobretudo a um leitor-modelo do primeiro nível, que quer saber muito bem como a história termina (...) Mas também todo texto se dirige a um leitor-modelo do segundo nível, que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor. (ECO, 1994, p. 33).

Compreendemos dessa maneira, que o leitor machadiano precisa ser não somente um leitor-modelo, mas um leitor-modelo do segundo nível. Pois, para saber qual é o fim da história, uma primeira leitura atenta mostra-se suficiente, mas para descobrir as pistas que o autor dispõe para guiar o leitor são necessárias várias leituras e análises, e é exatamente por isso que *Dom Casmurro* continua abrindo

margens para novas visões, porque exige que o leitor descubra o que a história espera dele.

Outro ponto que pode confundir o leitor machadiano é a presença do narrador em primeira pessoa: “Os livros escritos na primeira pessoa podem levar o leitor ingênuo a pensar que o ‘eu’ do texto é o autor. Não é, evidentemente; é o narrador, a voz que narra”. (ECO, 1994, p.19). Em se tratando de *Dom Casmurro*, esses “eus” podem ser ainda mais complexos, visto que por mais que a história seja contada pela personagem Bentinho, a voz narrativa se difere da personagem e, também, do autor. Em outras palavras, no romance machadiano tem-se a personagem Bentinho contando sobre suas lembranças, e ele não possui uma visão objetiva dos acontecimentos, nem sequer de suas próprias ações:

Portanto, estamos cuidando não tanto da imaginação em seu sentido poético ou puramente criativo, mas como uma confusão malsã entre verdade e ficção, que transforma Bento tanto numa vítima das metáforas dos outros como no criador das suas próprias. Assim, a contrapartida perfeitamente normal de seus voos “imaginativos” é uma preocupação curiosamente sem sentido com a exatidão “realística”. Por exemplo, lamenta não poder localizar com precisão o momento exato de determinado gesto. (GLEDSON, 2019, p. 93).

Em conseqüente, tem-se a voz narrativa que induz o leitor ao caminho errado e a perder-se na narrativa. Por fim, tem-se o autor Machado de Assis, a quem resta a dúvida de qual seria sua intenção de delinear tal obra, visto que em nada deixa-nos documentado sobre seu ponto de vista e não se permite manifestar-se na narrativa. Dessa forma, as obras machadianas brincam com a linguagem de uma maneira que mistura as vozes da personagem, do narrador e do autor dentro da narrativa podendo confundir seu leitor.

Por outro viés, o leitor, também, pode ser levado a uma interpretação contrária ao que se expressa nas obras machadianas na tentativa de encaixá-lo na escola Realista. Dessa forma, percebemos que mesmo que o autor tenha produzido suas obras nesse período, suas características de escrita podem exceder o pensamento da referida escola literária:

Defendo que a obra literária do escritor Joaquim Maria Machado de Assis não pode ser enquadrada em nenhum estilo de época, muito menos no estilo conhecido como realismo. No meu entendimento, Machado de Assis é “apenas” machadiano. (KRAUSE, 2011, p. 36).

Assim, ao demonstrar características que ultrapassam os limites do Realismo, qualquer tentativa de ler suas obras de acordo com esse caminho ou de tentar encaixá-las nesse padrão pode não conseguir compreender as narrativas em sua totalidade. O primeiro ponto que afasta a possibilidade de um Machado de Assis Realista seria a vertente, senão sua máxima, de “revelar os aspectos da realidade”:

De fato, os manuais didáticos aceitam, corretamente, que o realismo seja intrinsecamente pessimista, considerando que ele se preocupa sempre em descrever os aspectos negativos da realidade para vê-la de maneira “nua e crua”. Os adeptos do realismo político, ou do realismo socialista, também entendem que a sua missão é a de revelar os aspectos essencialmente negativos da realidade que temos, ou seja, da realidade burguesa, para permitir sua superação revolucionária. (KRAUSE, 2011, p. 1000).

Notamos que por mais que as narrativas machadianas se abram para diferentes análises de seu conteúdo, permitindo que sejam abordados assuntos históricos, sociais e relações humanas, não há a busca unicamente por representar a sociedade do século XIX. Dessa forma, ao estabelecer a crítica social, o autor aplica-a por meio da ironia presente em sua escrita: “A ironia machadiana é sempre autoironia, atingindo e afetando seus personagens, seus narradores, seus leitores e finalmente o próprio escritor que ironiza”. (KRAUSE, 2011, p. 1039).

Parece-nos que é exatamente a presença da ironia machadiana que difere sua escrita de um texto que apresenta um desenlace único do enredo: “Os textos machadianos são tão singulares que precisam ensinar seu leitor a lê-los e a interpretá-los, na medida em que subvertem os códigos conhecidos de leitura”. (KRAUSE, 2011, p. 745). Em *Dom Casmurro*, a ironia auxilia na criação de diferentes concepções acerca do enredo do romance, porém não existe uma “verdade” sobre o que acontece na trama, são apenas caminhos a serem seguidos de acordo com a escolha e a visão do leitor.

Através dessa ferramenta de escrita, Machado opera com a dúvida, plantando-a tanto na personagem quanto no leitor, e a representação fiel da realidade não permite a incerteza. E dessa maneira, o autor escreve suas obras jogando com o realismo, mas implicando seu próprio estilo. Além do mais, o autor explora a profundidade psicológica das personagens, e nessa esfera do mental humano existem pensamentos, devaneios e pontos de vista, afastando a veracidade do narrado.

Outro instrumento de linguagem presente na narrativa que pode contribuir para que o leitor se perca no bosque machadiano é o recurso metaficcional. Nesse

processo em que Bentinho escreve seu “livro”, ou pseudoautobiografia, a metaficção aparece, pois a personagem busca explicar os métodos e recursos que utiliza:

Uma das características técnicas mais fortes da literatura de Machado de Assis se encontra no recurso intensivo e extensivo da metaficção. De diferentes modos e por diferentes vozes, o escritor explicita sua teoria na própria literatura que faz, muitas vezes conversando claramente com o leitor ou com a “querida leitora”. (KRAUSE, 2011, p. 870).

Dessa forma, em *Dom Casmurro*, nos dois primeiros capítulos a personagem Bentinho descreve os motivos que levou-o a escrever seu livro. No capítulo “I Do título”, é esboçada uma breve explicação do acontecimento que lhe fez escolher “Dom Casmurro”, esclarecendo que o apelido foi alcunhado devido a seu comportamento recluso e calado e de um modo irônico para conferir-lhe um certo ar aristocrático: “Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo”. (ASSIS, 2017, p. 21). Logo, no capítulo seguinte “Do livro”, é referido a causa que incentivou-o a escrever sobre suas memórias:

Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias. Depois, pensei em fazer uma História dos Subúrbios, menos seca que as memórias do Padre Luís Gonçalves dos Santos, relativas à cidade; **era obra modesta, mas exigia documentos e datas, como preliminares, tudo árido e longo. Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns.** (ASSIS, 2017, p. 23, grifos nossos).

Conseqüentemente, como nesses dois capítulos mencionados, a personagem vai escrevendo a narrativa e estabelecendo um diálogo com o leitor, como numa conversa entre amigos e, por vezes, explicando os termos e como certas coisas devem ser ditas: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda não o disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem inculcar na alma do leitor, à força de repetição”. (ASSIS, 2017, p. 62).

Assim, Bentinho conforme redige seu texto, vai revelando a técnica utilizada em sua construção, aproximando o leitor que, sem perceber, cria certa simpatia e estima pela personagem, o que torna-o mais fácil de ser conduzido a ver a história de

acordo com os olhos de Bentinho e ao final sem que perceba “cai” na armadilha da voz narrativa.

São muitas as formas identificadas no romance que podem contribuir para a criação de uma concepção túrbida acerca das personagens, sobretudo a respeito de Capitu, a considerar que nem mesmo Bentinho possui uma visão clara dos acontecimentos, quer seja por tratarem-se de memórias, o que torna ainda mais nebulosos os episódios narrados, ou por serem envoltos em sentimentos e razões particulares. Assim, percebemos que uma obra com essas características exige um leitor atento que busca compreender o que há além do que a história conta no final, reivindicando um leitor machadiano capaz de não deixar-se influenciar por quaisquer que sejam os artifícios empregados.

CAPÍTULO III

A TEIA DE CAPITU

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se podiam chamar assim.

Machado de Assis.

O pequeno trecho retirado de *Dom Casmurro*, escolhido para principiar nosso terceiro capítulo, descreve-nos as características marcantes de Capitu, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. À medida que os olhos são considerados as janelas da alma, infere-se o mesmo sobre o íntimo da personagem, suas atitudes, motivações e sentimentos guardados secretamente em seu âmago. Porém, cabe-nos lembrar que essa é a forma como a memória de Bentinho a traz, sobretudo, por meio de uma observação feita pelo agregado da família, José Dias.

Esse esquema parece ecoar pelo romance. A todo momento Capitu é observada, contemplada e representada. Bentinho examina e analisa Capitu por sua ótica e, também, sob a perspectiva de José Dias, e escreve sobre ela em seu livro, como quem aprecia uma obra de arte. Em sua tela particular, Dom Casmurro busca relê-la, fazendo com que, simbolicamente, Capitu se torne a própria obra de arte pronta a ser criticada e ele ocupe o papel de seu maior leitor.

Essa forma de entender a personagem feminina como fruto da observação de Bentinho, remete-nos à obra “Ceci n’est pas une pipe”, do artista surrealista belga René Magritte (1929). Este, ao desenhar um cachimbo em sua tela, frisou que aquela imagem não era o objeto cachimbo, mas uma representação dele. De igual modo, mesmo diante das características apresentadas de Capitu, ela sempre será como uma imagem ilustrada e moldada pelas mãos de Bento Santiago, ou da própria voz narrativa.

Sobre essa voz narrativa, notamos que a focalização não é suficientemente idônea no sentido de fornecer uma imagem íntegra de Capitu, uma vez que o “eu” que narra não é o mesmo “eu” do passado e Dom Casmurro não delinea com suficiente clareza o narrado:

O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se 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. I: “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. (ASSIS, 2017, p. 200).

Para Massaud Moisés (2001), Capitu é a esfinge e Bentinho, aquele que tolhido nas teias dela, só pode, inerte, a contemplar:

o enigma de Capitu continua a dar voltas à nossa cabeça, como esfinge imutável, o mesmo não se poderia dizer de Bentinho, sem forçar demasiado a nota. Ela é a esfinge indagadora; ele, o seu contemplador, tolhido nas malhas duma sedução paralisante, como o de um ser humano que ante o mito, se transfigura e se anula.

Eis porque também não se resolverá jamais a ambivalência da narrativa. Se nos aferrarmos à ideia de que o narrador de *Dom Casmurro* não é confiável, ou antes, nas palavras do ensaísta, é um “protagonista *tendencioso*”, somente nos resta suspeitar de tudo quanto se diz ao longo da rememoração [...]. (MOISÉS, 2001, p. 90).

Seguindo esse pensamento, a representação de Capitu e do contexto interno da obra abre-nos um leque de análises, às quais nos atemos a dois aspectos para guiar este capítulo: num primeiro momento à luz de Capitu e inspirados pela visão de Bentinho, investigamos como a imagem da mulher foi retratada. Traçamos um comparativo com a história das mulheres na Idade Média, a qual, muitas das vezes, foi escrita pelas mãos de homens, para demonstrar como esses olhares ainda se perpetuam e podem ser identificados na narrativa machadiana. Em alguns aspectos, que se inter-relacionam, notamos a mulher retratada com ardis da fala, como sedutora, dissimulada e vários *topoi* misóginos sobre os quais discorreremos durante o tópico 4.1. Para tanto, embasamo-nos no entendimento de Georges Duby (2001), Howard Bloch (1995), Roque Laraia (2001) entre outros autores.

Num segundo momento apresentamos como ocorre o desenvolvimento e criação de Capitu, como a própria obra de arte e seu leitor. Nesse viés, observamos a voz cultural presente na narrativa, confirmando o que Mikhail Bakhtin (1997) discorre sobre o enunciado apresentar as vozes de enunciados anteriores. Apresentamos as releituras de Mona Lisa de Leonardo Da Vinci (MORAES, 2013), da música *Capitu* de Luiz Tatit (2016) e de *Capitu*, roteiro de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes (1993).

4.1 CAPITOLINA DE MATACAVALOS: A perpetuação da imagem feminina

Ao observar a imagem de Capitu, como uma mulher representada através do olhar de uma personagem masculina, podemos identificar marcas do silenciamento feminino na narrativa e, principalmente, no que se refere aos conceitos que persistem acerca da personagem. Dessa maneira, encontramos concepções e julgamentos estendidos a Capitu que dialogam com perspectivas morais difundidas culturalmente, como o casamento, o bom partido, a boa família.

Ressaltamos que no século XIX, a regra para o casamento apontava para a busca de uma esposa que se enquadra nos padrões da boa conduta e da boa moral. O código da moralidade abria espaço para que o comportamento das moças fosse julgado pela sociedade: pais, vizinhos, amigos, educadores.

Segundo Lygia Fagundes Telles (2006), Saint-Hilaire quando esteve no Brasil no século XIX em visita a uma antiga fazenda presenciou um costume da terra em que o anfitrião não poderia mostrar sua esposa e filhas, porque “o casamento delas poderia ser prejudicado se por acaso se mostrassem” (p. 671). Assim, a mulher deveria ser invisível, um dos *topoi* da misoginia medieval. E persistindo esse *topoi*, outros como a sedução e a dissimulação parecem estar presentes na narrativa analisada.

Vale ressaltar que este estudo parte do entendimento de Capitu como uma representação da mulher enquanto “sintoma masculino”, conforme denomina Ruth Silviano Brandão (2006, p. 33). Para Brandão (2006), a representação da mulher na literatura às vezes torna-se um estereótipo e como tal tende a circular como verdade feminina: “presa de representações viris, a mulher pode se alienar nelas, conformando-se em ajustar-se a esses estereótipos, pois a ideologia das representações confunde significante e significado e busca estabelecer uma continuidade do signo com a realidade” (p. 33).

Reconhecemos no romance *Dom Casmurro* sinais e indicativos do pensamento cultural e de estereótipos em suas várias faces que perpassam a tessitura narrativa. Contudo, sabemos que a literatura pode ser um antídoto a ideologias e a elementos misóginos, servindo como desconstrutora do discurso do narrador ou como denúncia social. Portanto, o autor ou a obra não são considerados, por nós, misóginos. A referida narrativa apresenta essa possibilidade de reflexão, sendo assim, trata-se de prismas e ângulos a serem explorados.

Gledson (2019) discorre sobre a natureza das relações sociais no romance e afirma que elas estão dissimuladas. Entendemos a dissimulação como um dos *topoi* que a misoginia pode apresentar. Assim, é evidente a originalidade de Machado cujo enredo e história não são dados, apenas, para o entretenimento do leitor: “há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição” (ASSIS, 2017, p. 62).

Desse modo, Machado pareceu-nos recuperar, no romance investigado, uma visão da vertente religiosa medieval sobre a mulher colada na personagem Bentinho. Segundo Machado da Rosa (1963), Machado de Assis buscava uma profundidade psicológica e, para este, as personagens carregam suas paixões, a situação moral e os caracteres que embasam seus preconceitos. Para ilustrar, citamos o intertexto com a primeira epístola de São Pedro:

S. Pedro, que tem as chaves do céu, abriu-nos as portas dele, fez-nos entrar, e depois de tocar-nos com o báculo, recitou alguns versículos de sua primeira epístola: “As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não seja adorno delas o enfeite dos cabelos riçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração... Do mesmo modo, vós, maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como a vasos mais fracos, e herdeiras convosco da graça da vida...” (ASSIS, 2017, p. 151, grifos do autor).

Essa epístola, retirada do capítulo CI No céu, de *Dom Casmurro*, sugere intertexto com temas da misoginia medieval. A posição feminina de subalterna e de secundária está referenciada nos grandes temas da misoginia medieval fundamentados na tradição jeovista da criação da mulher. (FONSECA, 2011). A inconstância e o deambular moral da mulher são uma das estratégias manipulações que exigiam um controle do homem sobre a mulher e que mostra um suscetível medo. Não podemos deixar de comentar a engenhosidade machadiana, para o deleite do leitor. Ao enfatizar os versículos, Bentinho faz uma interpretação moralista e teológica, bíblicamente fundamentada, demonstrando marcas do pensamento social enraizado no modo de ser de Bentinho. Ainda a esse respeito, Krause (2011) observa:

Depois de construir uma das personagens femininas mais fortes da literatura brasileira, Machado/Bentinho mostra como o discurso vigente trata as mulheres: elas devem se sujeitar completamente a seus maridos, devem trazê-los na alma como único adorno, devem se reconhecer como mais fracas do que os homens, logo, aceitando sua proteção e, conseqüentemente, seu controle absoluto. (KRAUSE, 2011, p. 901).

O trecho utilizado indica curiosas conotações simbólicas sobre Bentinho, ao fazer coro àquela importante passagem bíblica, tão preceituada entre os medievais,

para se referir às virtudes do homem sobre a mulher. Ademais, nessa fase de sua vida, sendo um pouco mais inocente, Bentinho ainda possuía pensamentos romantizados sobre o casamento regados de conceitos bíblicos, por ter saído a pouco tempo do seminário: “Bentinho mostra-se apaixonado como deveria estar, mas desde o princípio irônico do capítulo e do parágrafo não deixou o leitor se esquecer de que narra todos os acontecimentos quando já se tornou o ressentido Dom Casmurro.” (KRAUSE, 2011, p. 901).

Ao ser narrado por Bento Santiago, o acontecimento ganha certa ironia como uma forma de antecipação ao que viria depois: “Capitu, que não sabia Escritura nem latim, decorou algumas palavras, como estas, por exemplo: ‘Sentei-me à sombra daquele que tanto havia desejado’.” (ASSIS, 2017, p. 151).

Quanto à noção de cultura, vemos que questões inerentes à genética ou ao local onde determinado ser humano nasce não é um argumento plausível para atribuir capacidades específicas a determinados grupos. Desse modo, não existem fundamentos biológicos que levam a acreditar que algumas pessoas são superiores, mais fortes ou mais inteligentes que outras, apenas por ter nascido em certa região ou por questões de gênero:

Os antropólogos estão totalmente convencidos de que as diferenças genéticas não são determinantes das diferenças culturais. Segundo Felix Keesing, “não existe correlação significativa entre a distribuição dos caracteres genéticos e a distribuição dos comportamentos culturais. Qualquer criança humana normal pode ser educada em qualquer cultura, se for colocada desde o início em situação conveniente de aprendizado”. (LARAIA, 2001, p. 17).

Segundo esse pensamento, qualquer criança pode ser educada e aprender a desenvolver atividades e tarefas de igual forma dentro de uma cultura. O que faz com que as atribuições sejam separadas de acordo com o gênero são, acima de qualquer outro conceito, um fator cultural, sendo assim, justificar a diferença entre homem e mulher baseando-se em elementos biológicos é uma forma equivocada de se comprovar o domínio de um sexo sobre outro:

A espécie humana se diferencia anatômica e fisiologicamente através do dimorfismo sexual, mas é falso que as diferenças de comportamento existentes entre pessoas de sexos diferentes sejam determinadas biologicamente. A antropologia tem demonstrado que muitas atividades atribuídas às mulheres em uma cultura podem ser atribuídas aos homens em outra. (LARAIA, 2001, p. 19).

Ao considerar o sexo feminino frágil e vulnerável, em detrimento do masculino que mostra-se como o protetor, sendo forte e corajoso, consiste na reprodução de um pensamento cultural que advém, provavelmente, de uma sociedade estruturada no patriarcado. Logo, essa consideração pode ser contestada na medida em que percebemos que em alguma outra cultura a mulher exerce práticas que exigem força física:

A verificação de qualquer sistema de divisão sexual do trabalho mostra que ele é determinado culturalmente e não em função de uma racionalidade biológica. O transporte de água para a aldeia é uma atividade feminina no Xingu (como nas favelas cariocas). Carregar cerca de vinte litros de água sobre a cabeça implica, na verdade, um esforço físico considerável, muito maior do que o necessário para o manejo de um arco, arma de uso exclusivo dos homens. (LARAIA, 2001, p. 20).

Além do mais, mesmo no que tange a assuntos maternos, notamos que o homem pode desempenhar afazeres e obrigações antes destinados às mulheres, como um exemplo disso, citamos um pai que com auxílio de uma mamadeira consegue alimentar seu filho, ou até mesmo cuidar dos filhos e de afazeres domésticos enquanto a mulher ocupa o papel de provedora da família.

À vista disso, essa situação considerada, para alguns, uma inversão de deveres, pode estender-se a outras situações, como o repouso pós-parto, um momento de recuperação para a mulher, em diferentes culturas, pode ser transferido ao homem: “E os nossos índios Tupi mostram que o marido pode ser o protagonista reais importante do parto. É ele que se recolhe à rede, e não a mulher, e faz o resguardo considerado importante para a sua saúde e a do recém-nascido”. (LARAIA, 2001, p. 20).

E assim, percebemos que certos conhecimentos que nos são passados podem mudar culturalmente, inexistindo uma verdade absoluta acerca das atribuições dos gêneros. Dessa forma, o que se mantém é um aprendizado que perpassa gerações e determina o comportamento dos indivíduos culturalmente:

Resumindo, o comportamento dos indivíduos depende de um aprendizado, de um processo que chamamos de endoculturação. Um menino e uma menina agem diferentemente não em função de seus hormônios, mas em decorrência de uma educação diferenciada. (LARAIA, 2001, p. 20).

Nesse processo endocultural, a difusão de conhecimentos e aprendizagem de outros indivíduos é feita por meio da reprodução de atitudes e circunstância social. Consequentemente, em termos culturais as sociedades dispõem de padrões a serem

seguidos e as razões de estabelecê-los podem circular entre conhecimentos que foram adquiridos através de experiências e perpetuados no grupo, a motivações de ordem hierárquica e domínio de uns sobre os outros.

Seguindo esse pensamento, notamos que numa sociedade patriarcalista existe esse processo de perpetuação de um conhecimento que coloca o sexo masculino numa posição de superioridade sobre o feminino como uma forma de controle e domínio. Assim, esse tipo de organização cultural pode ser observado sobretudo na estrutura das famílias, em que o homem é visto como “o chefe da casa”:

Toda a organização da sociedade civil funda-se sobre o casamento e sobre a imagem da casa, de uma casa onde há só um casal procriador e no interior da qual o poder e os papéis se dividem hierarquicamente entre o senhor e sua esposa. A mulher só encontra existência jurídica, só entra (podemos dizê-lo) na vida, casada, e ela sobe um degrau suplementar quando, no casamento, realiza aquilo para o qual ela foi tomada por um homem, quando dá a luz. Então, ela adquire um poder muito seguro, o da mãe sobre seu filho, sobre seus filhos, e que se desdobra quando ela se torna viúva. (DUBY, 2017, p. 113).

Dessa forma, esse padrão de estrutura familiar, um legado de tempos passados, pode ser observado no contexto de *Dom Casmurro* no que se refere ao pai de Bentinho. Mesmo quando há a ausência desse representante masculino, como em razão de seu falecimento, os outros membros do grupo lutam para manter “viva” sua imagem. Assim, a “memória” desse patriarca serve como esteio para a continuidade dos costumes familiares, sendo lembrado com respeito:

Meu pai, se vivesse, é possível que alterasse os planos, e, como tinha vocação da política, é provável que me encaminhasse somente à política, embora os dois ofícios não fossem nem sejam inconciliáveis, e mais de um padre entre na luta dos partidos e no governo dos homens. Mas meu pai morrera sem saber nada, e ela ficou diante do contrato, como única devedora. (ASSIS, 2017 p. 126).

Notamos que a figura do pai de Bentinho é invocada como uma forma de escape da decisão de mandá-lo para o seminário, demonstrando a superioridade do pai, que seria o único capaz de retirar uma decisão que provinha da mãe. Consequentemente, com o marido falecido, a mãe de Bentinho ocupa esse lugar de representá-lo na ordem da família, não como o "chefe", mas como uma legitimadora de sua memória, trazendo uma maneira de imortalizá-lo. Essa tentativa de reconhecer e validar o espaço ocupado pelo patriarca da família é evidenciada por nós quando Bentinho explica que mesmo com outras opções, a mãe escolhe permanecer perto da igreja em que o marido foi sepultado:

Minha mãe era boa criatura. Quando lhe morreu o marido, Pedro de Albuquerque Santiago, contava trinta e um anos de idade, e podia voltar para Itaguaí. Não quis; preferiu ficar perto da igreja em que meu pai fora sepultado. Vendeu a fazendola e os escravos, comprou alguns que pôs ao ganho ou alugou, uma dúzia de prédios, certo número de apólices, e deixou-se estar na casa de Matacavalos, onde vivera os dois últimos anos de casada. (ASSIS, 2017, p. 29).

Ao passo que reconhece-se o espaço do pai falecido, também, solidifica-se a autoridade da mãe, Dona Glória, como quem vive às sombras da imagem de outra pessoa. Além disso, sua devoção ao marido e a escolha de reafirmá-la a todo instante como viúva faz com que ela seja vista como “santa”. Como um mecanismo de reforçar ainda mais essa personificação, notamos que é descrita como uma mulher que tenta esconder sua beleza:

Ora, pois, naquele ano da graça de 1857, D. Maria da Glória Fernandes Santiago contava quarenta e dois anos de idade. Era ainda bonita e moça, mas teimava em esconder os saldos da juventude, por mais que a natureza quisesse preservá-la da ação do tempo. Vivia metida em um eterno vestido escuro, sem adornos, com um xale preto, dobrado em triângulo e abrochado ao peito por um camafeu. Os cabelos, em bandós, eram apanhados sobre a nuca por um velho pente de tartaruga; alguma vez trazia touca branca de folhos. Lidava assim, com os seus sapatos de cordavão rasos e surdos, a um lado e outro, vendo e guiando os serviços todos da casa inteira, desde manhã até a noite. (ASSIS, 2017, p. 29).

Ainda que fosse vista como uma mulher bonita e nova quando ficou viúva, Dona Glória decide manter-se fiel ao marido falecido, não havendo a preocupação de casar-se novamente. No que diz respeito a suas vestimentas, a personagem feminina vive um “luto eterno”, usando sempre vestidos escuros, evocando a lacuna que a ausência do marido deixou em sua vida e em sua família.

Dom Casmurro parece enaltecer os predicados positivos de sua mãe, para, em contraste, os de Capitu aparecerem de forma negativa. Nesse sentido, é mencionado que a mãe de Bento guia os serviços da casa, demonstrando a divisão de funções dentro da organização familiar, em que ficam à cargo do feminino os cuidados do lar. Ademais, ao referir-se que Dona Glória escolhia não embelezar-se e adornar-se, embora tivesse jóias, enfatiza qualidades consideradas exemplares naquele contexto social, tais como a humildade, simplicidade e acatamento. Para Bloch (1995), um dos pontos-chaves sobre a beleza da mulher está associado à sedução, à vaidade e ao orgulho. Tomemos, como exemplo, o que o autor refere-se aos adornos femininos:

Adornar-se é ser culpado de “sedução meretrícia”, uma vez que o embelezamento do corpo, ou a tentativa de “mostrar-se vantajosamente”, recria e é o signo de um ato original de orgulho, que é a origem da concupiscência potencial. (BLOCH, 1995, p. 59).

De acordo com Bloch (1995), o adorno e a maquiagem são vistos, pela sociedade clerical medieval, como uma insulta ao criador, que é como se as mulheres que escolhem se enfeitar considerassem que Deus não tivesse as feito bonitas naturalmente. Podemos reconhecer traços da cultura medieval em certos valores e costumes que, de certa forma, definem o discurso vigente em *Dom Casmurro*, que coloca a mulher sob tutela patriarcal, conforme apontou Krause (2011).

Se as características de Dona Glória indicam uma mulher cuidadosa dos serviços domésticos, respeitadora dos costumes e acima de tudo mãe exemplar, as de Capitu vão aparecendo como curiosa, estrategista, sedutora e dissimulada.

Em outro momento, numa conversa com Capitu, a menina pergunta à senhora viúva o motivo que fazia com que ela não usasse mais suas joias, e como resposta Dona Glória disse que eram joias viúvas:

Foi nessa ocasião que ela perguntou a minha mãe por que é que já não usava as joias do retrato; referia-se ao que estava na sala, com o de meu pai; tinha um grande colar, um diadema e brincos.
— São joias viúvas, como eu, Capitu. (ASSIS, 2017, p. 63).

Com isso, salienta-se na narrativa a admiração e respeito que a senhora tinha por seu falecido marido, como se junto dele tivesse perdido, também, sua alegria e vaidade. Ela demonstra que ele era a motivação para enfeitar-se e que assim como as joias, também, havia perdido sua função como esposa. Curioso é que Dona Glória, ao contrário de Capitu, parece seguir o preceito bíblico de São Pedro, conforme vimos anteriormente.

Cabe ressaltar que, durante a narrativa, é possível observar a presença de outros intertextos. Nesse contexto, estavam a menina, a senhora e José Dias, observando as fotos e as figuras da sala da casa de Matacavalos, e o discurso sobre César chamou a atenção de Capitu para o valor da pérola que o líder militar havia presenteado uma mulher, que segundo José Dias, valia seis milhões de sestércios. Assim, em contrapartida, Capitu destaca seu interesse e apreço pelos bens materiais e vaidade: “A pérola de César acendia os olhos de Capitu”. (ASSIS, 2017, p. 63).

Além disso, Capitu mostra-se admirada pela figura histórica, embora o considerasse feio, por se tratar de um homem que podia fazer o que quisesse: “Ficou muito tempo com a cara virada para ele. Um homem que podia tudo! que fazia tudo!” (ASSIS, 2017, p. 63).

Seguindo a atitude da personagem, notamos que a menina percebia as diferenças sociais entre os gêneros e que isso era algo que a incomodava. Capitu expressa seu desejo em poder fazer o mesmo que a figura masculina e que o dinheiro era percebido por ela como uma forma de poder. Nesse momento da narrativa, Capitu parece ter tomado consciência sobre sua condição de mulher na sociedade. Notamos um breve momento de epifania da personagem feminina na narrativa.

Dialogamos com os estudos de Fonseca (2020, p. 20), e um dos fatores para a compreensão da ocorrência de engendramento e sobredeterminação das personagens femininas está na consciência de sua dominação:

O principal fator para se entender a abordagem da tomada de consciência (...) se situa no ato da personagem adquirir consciência de sua condição de mulher dominada, submissa ou produto da dominação masculina. As obras em questão podem levar a leitora a contestar seu destino, negar os valores herdados que a submissão consolida.

Esse recurso, explorado pela escritora Clarice Lispector em suas obras alguns anos à frente, pode ser observado, mesmo que de maneira velada, nesse sentimento súbito de Capitu de compreensão de sua realidade como mulher, que mesmo que possua as ferramentas necessárias jamais terá o poder em suas mãos, ou seja, ainda que alcance ascensão social em tempo nenhum poderá equiparar-se a um homem quanto à liberdade de agir.

De outro modo, a personagem feminina é delineada como esperta e ardilosa, como quando se vê diante do obstáculo de Bentinho ir para o seminário, busca traçar planos e analisar as conversas e discursos das outras personagens. Assim, salienta-se a habilidade da menina em lidar com a linguagem:

Capitu quis que lhe repetisse as respostas todas do agregado, as alterações do gesto e até a pirueta, que apenas lhe contara. Pedia o som das palavras. Era minuciosa e atenta; a narração e o diálogo, tudo parecia remoer consigo. Também se pode dizer que conferia, rotulava e pregava na memória a minha exposição. (ASSIS, 2017, p. 62).

Igualmente, era Capitu quem instruía a Bentinho o que dizer e como se expressar quando fosse se dirigir às outras personagens, numa espécie de manipulação através da fala. Seguindo esse pensamento, no período medieval,

atribuíam-se às mulheres esses artifícios da fala, sendo caracterizadas como briguentas e estrategistas:

De acordo com o *topos* das *molestiae nuptiarum*, as esposas são retratadas como briguentas, orgulhosas, exigentes, queixosas e tolas, além de incontroláveis, instáveis e insaciáveis (...) Indo um pouco além, não é possível deixar de notar o quanto as dores do casamento envolvem transgressão verbal, de modo que a censura contra as mulheres é uma censura contra a própria linguagem. (BLOCH, 1995, p. 24).

Assim, a ligação da imagem da mulher com a habilidade e artifícios da fala, pode ser identificada na antiguidade clássica, ao associar a figura da sereia, um ser mitológico, que encanta os navegantes com seu canto, levando-os para as profundezas do oceano, perpassando, também, o mito da criação em que Eva por meio de seu discurso convence Adão a comer do fruto da árvore do conhecimento: “A visão da mulher como aquela que, por meio da fala, semeou a discórdia entre o homem e Deus está no cerne da narrativa da Queda, a associação que o Velho Testamento faz do feminino com a sedução verbal”. (BLOCH, 1995, p. 24).

Dessa forma, percebemos que a noção da mulher ardilosa e detentora da fala pode ser vista como um preconceito enraizado na sociedade que reproduziu-se na antiguidade, sendo reafirmado na Idade Média e que tem seus traços perpetuados ao longo dos séculos.

Por intermédio desse mecanismo de análise e sagacidade apresentado pela personagem feminina, observamos que é ela quem domina Bentinho, mesmo que este esteja numa posição de superioridade financeira e de gênero: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem”. (ASSIS, 2017, p. 62). Com isso, essa afirmação de Bentinho indica que Capitu, ao utilizar suas habilidades, mostrava-se mais madura e decidida que ele, conseguindo assim, controlá-lo e à situação em volta, como se os acontecimentos perpassassem por suas mãos e a personagem conseguisse bordar o futuro à sua moda.

Notamos, assim, que Capitu, por sua condição de mulher e por depender, principalmente, da aprovação de Dona Glória para continuar amiga de Bentinho, percebia que não poderia expor abertamente sua opinião ou desejos. Por esse motivo, a personagem desenvolveu a habilidade de convencimento através do uso das palavras e utilizou-se do diálogo para alcançar os resultados que pretendia. Seguindo o pensamento de Chalhoub (2013, p. 50, grifos do autor), sobre as relações de classes:

Ações ou tramas políticas desse tipo pressupõem a possibilidade do que estou chamando aqui de *diálogo* — no sentido literal, de troca de palavras entre sujeitos, e no sentido metafórico, pois tais trocas ocorrem em arenas instituídas da luta de classes. Meu argumento neste capítulo é que Machado de Assis, em vários de seus escritos, testemunhou e analisou sistematicamente *o ponto de vista do dominado* — ou do dependente, ou do subalterno, ou seja lá o que mais — em tais situações, que eram rotineiras e agudamente perigosas ao mesmo tempo.

Portanto, ao munir-se deste tipo de estratégia a personagem feminina arriscava-se, pois se por acaso seus planos fossem descobertos poderia perder tudo que mais gostava ou queria. Telles (2006, p. 671) reflete que, devido ao clima de reclusão e preconceitos, as mulheres desenvolveram a percepção e a intuição de forma singular, diferente do homem: “Curiosamente foi esse preconceito que acabou por desenvolver nela o sentido perceptivo, uma quase vidência: na defesa pessoal, a sabedoria da malícia. Da dissimulação.” Esse pensamento responde à estratégia atribuída a Capitu, de convencimento por meio da linguagem, que a torna tão perigosa e dissimulada na visão de Bentinho.

Tomemos como exemplo, o momento em que Capitu arquitetou um plano para Bentinho não ser enviado ao seminário. Se por ironia do destino a mãe dele viesse a suspeitar de tal atitude da menina, seria capaz de separar os amigos proibindo qualquer laço de amizade ou relacionamento entre os dois.

Assim, não era intenção de Capitu manipular Bentinho simplesmente motivada pelo mal, mas era por meio do diálogo e através da voz de Bento, sua única arma no meio social, que conseguia construir o cenário que pretendia. Capitu não possuía voz ativa e a personagem percebia a situação que lhe cercava:

Tratava-se da produção de um outro texto, contratexto, que se revelava nas entrelinhas (mas não a qualquer observador), na piada talvez ingênua, no dito chistoso, na ambivalência das palavras, na ambigüidade da intenção. Essa era a arte do diálogo em Machado de Assis. (CHALHOUB, 2013, p. 51).

Nessa perspectiva, a personagem feminina conduzia Bentinho em suas atitudes e sentimentos. É inferido na narrativa que Bentinho percebia o que lhe cercava apenas quando Capitu se pronunciava. De igual modo, aconteceu com o relacionamento entre eles. Era ela quem percebia, direcionava e planejava os próximos passos. Em consequência disso, foi ela quem deu o primeiro impulso para o beijo entre eles:

Pedi-lhe que levantasse a cabeça, podia ficar tonta, machucar o pescoço. Cheguei a dizer-lhe que estava feia; mas nem esta razão a moveu.
 — Levanta, Capitu!
 Não quis, não levantou a cabeça, e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios, eu desci os meus, e... Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se, rápida, eu recuei até a parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. (ASSIS, 2017, p. 67).

E nesse jogo de estratagemas, aparentemente, a personagem feminina vai alcançando suas ambições conforme traça os caminhos dela e das outras personagens. Da amizade entre crianças vizinhas da antiga rua de Matacavalos, nasce um casamento. Seguidamente, no Capítulo CI intitulado “No Céu”, em que Capitu e Bentinho se casam, há uma citação bíblica sobre os ensinamentos aos maridos e esposas: “Quanto às de S. Pedro, disse-me no dia seguinte que estava por tudo, que eu era a única renda e o único enfeite que jamais poria em si. Ao que eu repliquei que a minha esposa teria sempre as mais finas rendas deste mundo.” (ASSIS, 2017, p. 151).

Podemos perceber, nesse discurso, o ponto de vista do dominador, pois Bentinho apresenta o que possui para que haja submissão de Capitu, como um exemplo do que deveria ser o matrimônio. Segundo Chalhoub (2013), Machado analisou sistematicamente o discurso do dominado. A percepção da mulher como um ser secundário advém de uma maneira de leitura medieval do mito da criação, em que o homem é feito imagem e semelhança de Deus e a mulher foi criada a partir da costela dele. Para Duby (2001, p. 63), “Incontestavelmente, ela [Eva] é inferior a Adão. Assim, Deus decidiu. Criou o homem e à sua imagem, a mulher, de uma parte mínima do corpo do homem, como uma impressão sua ou, antes, um reflexo”.

Na Idade Média, vários autores clericais ou não, como Teofrasto (ca. 372-288), São Jerônimo (ca. 342-420), Walter Map (1140-ca. 1209), utilizavam textos bíblicos, geralmente, trechos fora do contexto, para confirmar pensamentos misóginos ou de controle social:

Para esse trio, como para tantas outras obras misóginas na sua esteira, a vida doméstica de casado era uma verdadeira desgraça, enquanto o celibato era considerado uma condição de excelências morais, intelectuais e espirituais. Tudo isso, de forma política, servia para eternizar o monopólio masculino da cultura literária relativamente à expressão do estado civil ideal para os homens e para as mulheres piedosas e devotas à vida cristã. (FONSECA, 2011, p. 102).

Assim, a reflexão acerca da criação do homem e da mulher serviu de base para a criação e perpetuação da imagem da mulher submissa e do homem que cuida de sua esposa, enxergando-a como mais fraca, numa relação de dominado e dominador. Por outro lado, em *Dom Casmurro*, notamos que ao invocar esse pensamento é estabelecido uma crítica a esse padrão através da ironia da personagem Capitu ser representada como abaixo de seu marido, sendo que em vários momentos são evidenciadas suas características superiores e audaciosas: “Como vê, Capitu, 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, 2017, p. 46).

Assim, observamos que esse era o grande pecado de Capitu, sua insubmissão a Bentinho e à sociedade. Como quem se considera dona de seu próprio destino, a personagem ia em busca do que acreditava. Desse modo, retrata-se as atitudes de Capitu como insubmissas, em oposição ao comportamento de Dona Glória, descrita como totalmente entregue às vontades de seu marido: “São retratos que valem por originais. O de minha mãe, estendendo a flor ao marido, parece dizer: ‘Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!’ O de meu pai, olhando para a gente, faz este comentário: ‘Vejam como esta moça me quer...’.” (ASSIS, 2017, p. 30). Observamos no discurso de Bentinho/Dom Casmurro marcas da voz patriarcal comprometida com a ordem política e ideológica de certas tropologias, como a ideia inferiorizante da natureza feminina.

Isto posto, dentro da representação da mulher a partir de conceitos bíblicos medievais, podemos dizer que na narrativa a imagem de Maria pode ser associada à Dona Glória: mãe, religiosa, com uma fé inabalável e símbolo de pureza; em contrapartida a imagem de Eva, atribuída à Capitu: mulher concedida por Deus para ser a esposa, mas que tornou-se responsável pela queda e o sofrimento da humanidade, ou melhor dizendo, de Bentinho:

No estudo da imagem da mulher na Idade Média, dois pontos de vista opostos coexistem e se sobressaem: o da mulher essencialmente má e o da mulher invocada a ser perfeita. No primeiro, singularmente sobressai a imagem de Eva e, no segundo, a de Maria. Na cultura cristã, são nos textos bíblicos que, geralmente, os moralistas, tanto clericais quanto seculares, buscam fundamento para, a partir de Eva e de outras mulheres malsãs, construir a sua postura misógina. (ARAÚJO, 2015, p. 38).

Assim, sob a luz desse pensamento, a imagem de Dona Glória, vista como mãe e viúva que escolhe cumprir com a promessa feita a Deus, colocando-o acima de sua vontade, pois, mesmo jovem, ela decide manter-se intocada por outro homem que não seja seu primeiro amor e pai de seu filho, aparece para contrapor ou contrastar a imagem de Capitu. Esta coloca suas vontades sobre tudo e todos e não conhece as escrituras, ou seja, conhece apenas o que lhe é de interesse e age, segundo a opinião de Bentinho, manipulando a todos e supostamente não respeita os sentimentos do marido. De modo semelhante às representações de Maria e Eva: “A morte”, escreve Jerônimo, “veio através de Eva, mas a vida veio através de Maria (BLOCH, 1995, p. 126), faz uma alusão à vida de Bentinho que iniciou-se por meio de Dona Glória e teve sua tragédia por intermédio de Capitu.

Portanto, percebemos que assim como existem intertextos na narrativa e menções dos pensamentos bíblicos, a representação da imagem da mulher abre esse leque de possibilidades de interpretação num comparativo com a perpetuação dos pensamentos misóginos e do preconceito social. É mister ressaltar o uso da ironia no texto, e o brinquedo que o narrador machadiano traça para o leitor, porém nessa perspectiva do feminino notamos a oportunidade de demonstrar como um pensamento medieval enraíza-se na cultura de um povo, de modo que se mantém vivo no meio social, mesmo passado tanto tempo. Além do mais, assim como Capitu é representada através do olhar e da fala de Bentinho, o mesmo verifica-se com o feminino na Idade Média:

O que escreveram sobre o cotidiano da existência feminina tampouco revela a verdade franca. Com efeito, são homens que se exprimem afogados em seus preconceitos de homem, forçados, além disso, pela disciplina de sua ordem a manter-se afastados das mulheres, a temê-las. (DUBY, 2001, p. 07).

Desse modo, mais do que o ensinamento de temer o feminino, numa análise podemos sugerir que, no caso de Bentinho, é o masculino que atribui ao sexo oposto os seus fracassos, como o ocorrido entre Adão e Eva que serve de base para as discussões acerca dos gêneros. E assim, o feminino e Capitu são silenciados, na narrativa e na sociedade, sendo obrigados a se verem sob o prisma do outro, que para esconderem suas máculas e imperfeições atribuem ao outro o erro que o demoniza.

Contudo, ao valermos das relações de subordinação que permeiam a história de Capitu e Bentinho, é possível identificar sinais indicadores do discurso deturpado da personagem masculina. À medida em que notamos marcas do ciúme de Bentinho,

talvez fruto de sua imaturidade, e, mais adiante, o ressentimento de Dom Casmurro, a suposta traição de Capitu e as características que lhe são inferidas, como a dissimulação, perdem a intensidade e não aparentam ser verídicas como no início da nossa leitura.

Ao narrar os acontecimentos, Dom Casmurro expressa-se de forma irônica e constrói aos poucos a imagem de Capitu, desde a infância, como alguém pouco confiável visando justificar, mais tarde, ao leitor a sua derrota. Porém, notamos que a personagem feminina, apenas, resiste à sua condição de submissão e inferioridade:

Em suma, a percepção de que havia arte de resistência em Capitu sobe à consciência de Bentinho/Dom Casmurro, e lá se configura como falsidade, traição. Estava aí o perigo de cada situação, de cada diálogo político cotidiano. Capitu não pode então escapar de sofrer os ataques e a sanha vingativa do marido, queira Deus traído, de *Dom Casmurro*. (CHALHOUB, 2013, p. 66).

Dessa forma, observamos que o ressentimento de Dom Casmurro advém do fato de não conseguir dominar seus subordinados. Assim, a voz narrativa deixa ecoar em seu discurso vozes culturais que auxiliam no convencimento do leitor sobre a traição da personagem feminina: “O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquirida pelas numerosas gerações que o antecederam.” (LARAIA, 2001, p. 45). O narrador, sem que o leitor possa perceber, traz em sua narrativa, pensamentos que aludem e reforçam preconceitos sociais latentes ou ocultos na consciência do leitor à maneira que Dom Casmurro expõe e o leitor estabelece os julgamentos.

4.2 REPRESENTAÇÃO E RELEITURA: Um outro modo de ler Capitu

A construção de uma obra por parte do autor, enquanto sozinha em sua criação, apenas escrita em um papel, sem ninguém para lê-la, é um monólogo, estabelecido entre escritor e papel. A partir do momento em que um texto tem suas letras decodificadas pelo outro, institui-se um diálogo entre autor/leitor, leitor/personagem, leitor/narrador. Porém, em todos esses momentos, uma peça chave do diálogo é o receptor capaz de compreender, ler e reler a seu modo, como

um sujeito ativo dentro do processo comunicativo, que conforme exposto por Mikhail Bakhtin (1997, p. 290), em seu livro *Estética da Criação Verbal*:

De fato, o ouvinte que recebe e compreende a significação (lingüística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude responsiva ativa: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc., e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor.

Assim, na condução de um diálogo seu ponto inaugural é a compreensão. Logo, o receptor dentro de sua inteligibilidade formula ativamente uma resposta ao enunciado, que pode ser percebida de modo imediato, como no caso de uma ordem que provoca uma ação, ou tardiamente, quando o que foi expresso e compreendido consegue provocar uma alteração no comportamento ou discurso do ouvinte, chamada: “compreensão responsiva de ação retardada”. (BAKHTIN, 1997, p. 291). Dessa forma, esse mecanismo de comunicação e dialogismo, cabe, também, para o discurso escrito.

Seguindo esse pensamento, um livro é um enunciado criado por parte do autor, ansiando por um receptor/leitor, que participe ativamente desse diálogo tecendo suas respostas. Nesse processo de enunciação, o próprio autor é, primeiramente, um ouvinte capaz de compreender outros enunciados anteriores e expressá-los em seu discurso: “Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados”. (BAKHTIN, 1997, p. 291).

Assim, antes da criação de um discurso ou, nesse caso um romance, existiram outros enunciados proferidos por outros locutores e outros romances escritos por outros autores que resultaram na construção deste romance, e após percebe-se enunciados-respostas concebidos por seus receptores, mesmo que apenas, no campo da compreensão: “O locutor termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou para dar lugar à compreensão responsiva ativa do outro”. (BAKHTIN, 1997, p. 295).

Desse modo, por conta desse entrelace de enunciados, podemos perceber o eco de pensamentos sociais e aspectos culturais dentro de uma obra, mesmo quando seu intuito não é a representação dos mesmos. Além disso, nessa relação dialógica entre a emissão de um enunciado por parte de um locutor e a compreensão instituída pelo receptor, há uma lacuna a ser preenchida por interpretações e leituras possíveis de serem realizadas:

O estenograma do pensamento humano é sempre o estenograma de um diálogo de tipo especial: a complexa interdependência que se estabelece entre o texto (objeto de análise e de reflexão) e o contexto que o elabora e o envolve (contexto interrogativo, contestatório, etc.) através do qual se realiza o pensamento do sujeito que pratica ato de cognição e de juízo. (BAKHTIN, 1997, p. 333).

Assim, um texto está vinculado a dois sujeitos, como fruto de várias vozes que ecoam na arena do enunciado e da compreensão. À vista disso, no que tange aos vários entendimentos e percepções de um diálogo, cada leitor em sua particularidade é capaz de entender uma obra a seu modo e, assim, enxergar a sua “verdade” sob determinado acontecimento.

Nessa perspectiva, em *A mais longa jornada*, de Morgan Forster (1985, p. 07), logo no início do primeiro capítulo as personagens questionam a noção de verdade e as diferentes formas de se perceber o que é a realidade: “Era filosofia. Eles discutiam a existência de objetos. Existiam apenas quando há alguém para observá-los? Ou possuem uma existência real por si mesmos?”. Nesse sentido, percebemos que essa concepção do que é real perpassa *Dom Casmurro*. De igual modo, podemos questionar: Teria Capitu a sua existência apenas à medida que as outras personagens a observam? A esse respeito, a personagem feminina é lida durante toda a narrativa e representada aos olhos de Bentinho como quem contempla e faz uma releitura de uma obra de arte:

Em suma: se o enigma de Capitu continua a dar voltas à nossa cabeça, como esfinge imutável, o mesmo não poderia dizer de Bentinho, sem forçar demasiado a nota. Ela é a esfinge indagadora; ele, o seu contemplador, tolhido nas malhas duma sedução paralisante, como o de um ser humano que, ante o mito, se transfigura e se anula. (MOISÉS, 2001, p. 90).

Seria assim, Capitu, a Gioconda de Machado de Assis, na medida em que as duas se assemelham em vários aspectos. Em primeiro lugar, podemos dizer que um ponto de similitude entre as duas figuras ocorre por tratar-se de uma imagem nas artes plásticas que possui a sua identidade, geralmente, contestada, além de ser cercada de “mistérios”, pois aos olhos do leitor, Mona Lisa parece demonstrar um leve sorriso na espera de ser decifrado, revelando-se ora sedutor e ora conservador, conforme expõe Moraes (2013, p. 451): “No caso da obra Mona Lisa, por exemplo, ela se ‘diz’ misteriosa e profunda ao apresentar, em sua materialidade, os traços de mistério e profundidade, especialmente através de seu sorriso e do olhar”.

Dessa maneira, alguns aspectos técnicos e recursos de pintura utilizados por Leonardo da Vinci, que “consistia em usar sucessivas camadas de cor, com variações mínimas de tom, eliminando linhas de contorno, para dar maior naturalidade à iluminação natural e, ao mesmo tempo, conferir maior volume e profundidade” (MORAES, 2013, p. 448), parecem esclarecer os questionamentos que envolvem a obra, porém na relação dialógica estabelecida entre imagem e leitor, a figura exprime uma pluralidade de signos e significados em torno do discurso emitido: “Seu(s) sentido(s), portanto, extrapola(m) qualquer tentativa de esclarecimento histórico, uma vez que as condições de produção são parte integrante do sentido, mas não definem o sentido por excelência” (MORAES, 2013, p. 455).

Da mesma forma, verifica-se em *Capitu*, que na tentativa de decifrá-la recorre-se aos estilos de linguagem e escrita utilizados por Machado, buscando explicações tanto no narrador em primeira pessoa, como em possíveis sinais espalhados pelo romance. No entanto, por mais que essas características consigam alcançar um ponto de “veracidade” na obra, a personagem configura-se maior que os significados que a recobrem, como a própria metáfora que transcende seu significado: “*Capitu*, a esfinge. Sempre a fascinar transeuntes e contempladores, volta a seduzir-nos com o seu enigma. Nenhuma surpresa neste desafio que já dura um século”. (MOISÉS, 2001, p. 87).

Em segundo, podemos destacar que a obra de arte de Da Vinci compartilha seu destino com a personagem feminina machadiana ao ser representada sob os olhos e pelas mãos de um homem que a observa. Além disso, devido a forma escolhida para compor os olhos de *Mona Lisa* e sua posição nos eixos da pintura, dá-se a impressão de que o olhar da imagem feminina acompanha quem a observa. De maneira semelhante, *Capitu* tem seus olhos representados como aqueles que possuem uma força concêntrica capaz de arrastar o leitor para dentro de si:

Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. (ASSIS, 2017, p. 65).

Assim, a personagem feminina machadiana tem seus olhos associados à ressaca marítima, definida como o movimento das ondas resultantes de um mar muito agitado, sobre si mesmas, manifestando uma força capaz de devastar o que estiver próximo à praia, além de representar perigo aos banhistas. A estratégia do olhar tanto

de Mona Lisa, como o de Capitu, é capaz de transmutar a energia que lhe é empregada, pois à medida que sua imagem é observada as personagens revertem o cenário, fazendo com que seu próprio observador sinta-se arrastado por seus olhos, ou seja, transmite-se a sensação de que o observador é quem está sendo analisado pela imagem.

Por outro lado, percebemos que a eternização da significância na representação das referidas figuras femininas pode ser atribuída ao significado desse olhar que ultrapassa o material, alcançando seu sentido alegórico. Assim, provoca-se no leitor a sensação de estar defronte do seu enigma particular, que na busca de ler as personagens é na verdade “lido” por elas, conforme Moraes (2013, p. 456): “o *ethos* de Mona Lisa – *ethos* característico de um estado da humanidade, ou do próprio enigma de ser humano, que se enuncia a partir de certa cenografia, incorporado em uma certa personagem”.

Esse mecanismo de ler-se através de uma imagem permite que se façam diferentes releituras da obra, corroborando formas distintas de interpretação e identificação do leitor com o discurso emitido. Desse modo, a obra de arte desprende-se de seu criador e passa a compor um discurso cultural esboçando aspectos sociais, é como se nesse fluxo a personagem representada desenvolvesse “um impulso vital próprio” e ultrapassasse sua condição de produto e se materializasse criando uma relação de independência.

Assim, como podemos observar que existem releituras de Mona Lisa, o mesmo acontece com Capitu que alcançou essa independência de seu criador, possibilitando, na forma de enunciados-respostas, a criação de outras obras que buscam reescrever a personagem machadiana, ao modo de cada autor. Seguindo esse pensamento, no campo das produções musicais, identificamos “Capitu”, uma canção produzida pelo compositor Luiz Tatit, lançada no ano 2000. Ele apresenta, através da música e letra, a sua leitura da personagem machadiana, além de dialogar com o romance *Dom Casmurro* em alguns versos.

Dessa forma, numa primeira leitura da letra percebemos a musicalidade presente pela repetição de palavras: “hábil, hábil, hábil/Sábio, sábio/Tudo, tudo”, enfatizando a ideia de Capitu conseguir conquistar o que quisesse por meio da insistência, da determinação e de outras habilidades como esperteza e inteligência, além de trazer um movimento para a música/poema, que soa como se fosse a representação do movimento das ondas do mar:

*De um lado
Vem você
Com seu jeitinho
Hábil, hábil, hábil
E pronto!
Me conquista
Com seu dom*

Nesse trecho, notamos a forma como a música apresenta Capitu como uma mulher que mostra uma contradição em suas ações por ao mesmo tempo em que apresenta-se astuta consegue utilizar-se do seu “jeitinho”, adjetivo utilizado no diminutivo para demonstrar delicadeza e suavidade, para conquistar o que deseja do eu lírico, lembrando a voz narradora de *Dom Casmurro*: “aos saltinhos”. Além disso, ao referir-se ao “dom”, da personagem, é como se essa capacidade em manipular o outro procedesse de uma dádiva concedida por sua natureza e se auto justificasse:

*De outro
Esse seu site
Petulante
WWW
Ponto
Poderosa
Ponto com*

Então, se de um lado Capitu mostra-se meiga e carinhosa quando deseja conseguir algo, por outro lado revela-se atrevida e poderosa, referindo-se à força e ao mesmo tempo o seu poder sobre o outro, sinalizando o perigo de envolver-se com ela. Desse modo, demonstra-se as múltiplas faces de Capitu, como um ângulo obscuro que a personagem busca esconder. Por outro ângulo, a referência a um site exprime que mesmo que se passem séculos de sua criação, Capitu, ainda, mantém-se atual, provocando discussões sobre seus temas como se o tempo não a afetasse:

*É esse o seu
Modo de ser ambíguo
Sábio, sábio
E todo encanto
Canto, canto
Raposa e sereia
Da terra e do mar
Na tela e no ar*

Nesse trecho, o autor expõe de maneira clara o modo de ser ambíguo da personagem, mostrando ser enigmática e ao mesmo tempo não confiável, que utiliza

de seu saber como uma maneira de controle do outro. A referência à raposa, alude a sua simbologia como um animal, que segundo a mitologia japonesa e chinesa, é “versado em magia, sábio, demoníaco, em parte bom, em parte mau, e capaz de metamorfosear-se de diversas maneiras, sobretudo em figuras humanas”. (LEXIKON, 1990, p. 171). Igualmente, tem-se a simbologia da sereia, representada como um ser mitológico que “habitam os recifes e são dotadas de um saber sobrenatural e de um canto que perturba os sentidos”. (LEXIKON, 1990, p. 180). Ademais, a sereia representa a sedução e o perigo aos navegantes. Ao apontar que ela é da terra e do mar, na tela e no ar, demonstra a capacidade de adaptação de uma personagem que veio da literatura e é multidisciplinar, sendo representada em outros campos da arte, como cinema, minissérie televisiva e produções musicais:

Você é virtualmente
 Amada amante
 Você real é ainda
 Mais tocante
 Não há quem não se encante
 Um método de agir
 Que é tão astuto
 Com jeitinho
 Alcança tudo,
 Tudo, tudo
 É só se entregar
 É não resistir
 É capitular
 Capitu

Dizer que a personagem é virtualmente amante, parece referir-se a suposta traição sem seu efeito real, pois não foi confirmada. Entretanto, mais à frente o eu lírico ressalta como a temática e a discussão em torno de Capitu a faz uma mulher “real” que representa uma cultura e um pensamento social. Nesse sentido, o nome Capitu provém do vocábulo capitular que, de acordo com o dicionário de língua portuguesa, significa dividir em capítulos. Para Massaud Moisés (2001), Machado apresenta um caráter simbólico ao trazer, de forma intencional, nos nomes das personagens, algo que revela um pouco da personalidade ou da relação com as outras personagens.

O romance *Dom Casmurro* apresenta 148 capítulos utilizados, em sua maioria, para caracterizar e descrever a personalidade da personagem feminina e a dúvida que paira sobre a possível traição junto de Escobar, melhor amigo de Bentinho, cuja desconfiança é acentuada pela semelhança de seu filho Ezequiel, com seu amigo:

*A ressaca dos mares
A sereia do sul
Captando os olhares
Nosso totem tabu
A mulher em milhares
Capitu*

Notamos, nesse fragmento, a referência à obra do psicanalista Freud *Totem e Tabu*, que analisa símbolos sagrados e proibições da sociedade que limitam ações individuais e coletivas. Assim, faz-se alusão às regras sociais impostas, numa noção de matrimônio sagrado e o pecado lascívia. Por outra perspectiva, ao citar que Capitu é “a mulher em milhares”, demonstra que ela é única em meio a muitas, se destacando por suas particularidades:

*No site
O seu poder
Provoca o ócio, o ócio
Um passo para o vício
Vício, vício
É só navegar
É só te seguir
E então naufragar
Capitu*

Nesse fragmento o eu lírico, une o vício e o ócio, como se o vício se manifestasse para preencher o espaço vazio provocado pelo ócio. E conseqüentemente, ao seguir Capitu, o eu lírico naufraga, ou seja, nesse contexto verificamos a presença da simbologia do navio que naufraga, que representa o eu lírico, e do mar, que representa a personagem feminina. Seguindo esse pensamento, de acordo com o dicionário de símbolos de Lexikon (1990, p. 144 e p. 135), o navio é símbolo da viagem e da travessia e conseqüentemente, também, da vida; enquanto o mar representa a energia vital inesgotável, mas também o abismo que traga tudo. Simboliza, também, o inconsciente e as figuras ocultas na escuridão. Dessa forma, Capitu seria aquela capaz de levar o outro a perder a vida se este a seguir:

*Feminino com arte
A traição atraente
Um capítulo à parte
Quase virus ardente
Imperando no site
Capitu*

Assim, observamos que ao relacionar a imagem do feminino com a arte, o eu lírico expõe a diversidade de enunciados emitidos pela figura de Capitu e seu processo

criativo, que tornou-a um símbolo de representação feminina e das relações humanas. O verso “Um capítulo à parte” e a escolha do léxico “Imperando” parecem indicar que por mais que o romance *Dom Casmurro* seja a respeito da vida de Bentinho, Capitu é quem comanda a história, destacando-se dentro da narrativa e em outras formas de manifestações artísticas. Desse modo, uniu-se literatura e música, como uma forma de reler a personagem feminina machadiana.

Conseqüentemente, a personagem feminina teve sua releitura, também, no âmbito literário. Em *Capitu*, sua história é narrada sob a leitura de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emilio Salles Gomes (1993). O livro em questão, trata-se de um roteiro para adaptação cinematográfica. Ao escrevê-lo, Telles e Gomes (1993, p. 05) demonstram preocupação em recriar o romance machadiano, sem fugir do original: “Já tínhamos discutido antes as dificuldades de recriar literariamente *Dom Casmurro* para uma futura adaptação cinematográfica. Usando de toda liberdade nessa recriação e sem trair o original — é possível isso? A esperança da liberdade sem traição”.

Assim, o roteiro inicia-se a partir da segunda parte do romance *Dom Casmurro*, ou seja, com Capitu e Bentinho casados e ainda vestidos com a roupa da cerimônia. A todo momento no roteiro, Bentinho busca lembranças de sua infância e das brincadeiras com Capitu, conferindo-lhe um ar nostálgico, como se demonstrasse sentir saudades da menina que tornou-se mulher e parece ter perdido sua essência. Porém, aparentemente, Capitu parece não corresponder às expectativas de Bentinho, tanto em seu comportamento, que tornou-se mais sereno e submisso, quanto nas lembranças que ela afirma não se recordar. Essa atitude de Capitu faz Bentinho mostrar-se frustrado, como no momento em que pede a ela para tocar ao piano uma cantiga ouvida quando eram crianças:

Capitu. — Então, o que é que vocês querem que eu toque?

Bentinho, com repentino entusiasmo: — Toque para ele aquele pregão das cocadas!

Capitu, ainda limpando as teclas: — O pregão das cocadas? Que pregão é esse?

Bentinho, estranhando a pergunta: — Ora, mas então você não lembra? O pregão daquele preto que vendia cocadas, ele passava pela rua com seu cesto, nós costumávamos comprar suas cocadas quase todos os dias... Não lembra do pregão?

Capitu, voltando-se, intrigada: — Do preto eu me lembro, mas desse pregão... — E faz um gesto em espiral como que a dizer, evaporou-se! — Como era mesmo?

Sem conseguir disfarçar o desaponto, Bentinho baixa o olhar para a cadeira e finge se interessar pelo bordado. Passa as pontas dos dedos pelo pano. Recolhe as mãos nos bolsos.

Bentinho: — Nem das palavras do pregão você lembra?

Capitu, deixando-se cair sobre a banquetta, desolada: — Nem das palavras. (TELLES; GOMES, 1993, p. 86).

No roteiro, Bentinho lembra-se de detalhes que Capitu não consegue recordar. Nesse momento abrem-se várias possibilidades: ou esses momentos significavam menos para Capitu, de modo que não ficaram gravados em sua memória, ou significavam mais para Bentinho, ou, na verdade, Bentinho tenha criado uma visão sobre Capitu que não condizia com a realidade e agora, depois de casados, estava enxergando os fatos como eram.

Ao reescrever a personagem machadiana de acordo com sua visão, Telles e Gomes (1993) delineiam uma mulher e esposa vaidosa que enfeita-se com joias e chapéus e que, principalmente, preocupa-se em exibir as riquezas, que agora possui, à sociedade e aos amigos. Capitu, mesmo quando está em casa, veste-se com peças de roupas refinadas e em qualquer oportunidade busca mostrar seus pertences às visitas, sobretudo, à sua amiga Sancha:

Mesmo sem olhar para Sancha, Capitu percebe que ela está de novo fixada no camafeu. Leva a mão ao peito e fala com naturalidade, como se fizesse um comentário sobre o tecido da blusa.

Capitu: — Deu-me também o colar e os brincos.

Sancha, admirada: — O colar e os brincos? Meu Deus, eu não imaginava que tivessem jóias assim.

Apertando um pouco os olhos, Capitu vai desenredando a meada de linha. Bem-humorada, parece agora saborear o espanto da amiga. Umedece a ponta da linha nos lábios abotoados e tenta enfiar a agulha.

Capitu: — Desde menina eu já conhecia tudo isso, quando eu não aparecia, dona Glória mandava me chamar. Adorava quando ela abria aquele cofre de veludo vermelho e ia tirando as jóias, uma por uma... Me lembro que um dia, de brincadeira, botei tudo em cima de mim, as gargantilhas, as pulseiras, os relógios... A graça que ela achou quando me viu brilhando como um mostruário! (TELLES; GOMES, 1993, p. 47).

Parte da ironia fica por conta de Capitu não lembrar-se dos momentos que viveu com Bentinho, mas recordar-se de cada detalhe dos instantes que passava com Dona Glória, ou melhor dizendo, com as joias da família. Outro ponto que chama a atenção do leitor, é por Capitu saborear-se da surpresa da amiga demonstrando soberba. Além disso, até Bentinho parece incomodar-se com a vaidade da esposa:

Concordando com um silencioso movimento de cabeça, Bentinho tropeça na caixa de chapéu que ainda está no chão. Apanha a caixa aberta e no seu fundo branco ele revê, como num espelho, a face da Capitu vaidosa,

experimentando vários adornos: laçarotes de fitas, pentes de tartaruga, arranjos de flores. Ele apanha um e larga e pega outro, instável. Frívola. (TELLES; GOMES, 1993, p. 39).

Essa nova face de Capitu que parece incomodar tanto Bentinho, como o leitor de *Dom Casmurro*, por apresentar uma mudança brusca na personalidade da personagem feminina, pode dar-se por Capitu haver desfrutado de uma infância pobre ao lado de sua família, deslumbrando-se ao perceber que tornou-se uma senhora rica. Porém, o possível interesse de Capitu e de sua família na riqueza dos Santiago, já era anunciada por José Dias logo no início do roteiro:

José Dias, arrefecendo o tom enérgico: — Pelos cantos, sim, com segredinhos. Ele não sai de lá, a senhora sabe disso. Se pegam de namoro... — Abre as mãos e olha o teto, num gesto equivalente a uma exclamação: Que Deus nos acuda! — A pequena é desmiolada. O pai já deve estar preparando a filha, a senhora sabe como são essas coisas. Afinal de contas, Bentinho logo será um excelente partido. Excelentíssimo! — E diante do gesto de protesto esboçado por dona Glória: — A senhora não acredita, acha que todos têm essa sua alma pura, sem ambição. Hummm!... (TELLES; GOMES, 1993, p. 25).

Mais adiante, a suspeita levantada por parte do agregado da família tem sua confirmação, quando o pai de Capitu, ao vê-la, no quintal de casa, brincando com Bentinho, pensa a respeito do relacionamento dos dois adolescentes: “Olha para a filha. Sorri palidamente, com certo alívio, como se concluísse: Bem, ao menos por esse lado a coisa vai melhorar.” (TELLES; GOMES, 1993, p. 31). A esse respeito, até mesmo Sancha, sem atribuir-lhe a malícia do interesse financeiro, demonstra que o namoro entre Bentinho e Capitu parecia fazer parte de um plano traçado pela amiga:

Sancha: — O que eu queria dizer é que a iniciativa foi sua, não foi? A iniciativa do namoro, do casamento... Se não fosse você, o nosso Bento estaria hoje padre. [...]
Sancha: — No fundo, até que o pobre gostava de você, de certo nem pensava em estragar seu plano...
Capitu: — Plano?
Sancha: — Foi tudo planejado, sim senhora... — Agora ela fala meio distraidamente, preocupada em experimentar um novo acorde no teclado. Examina a música, verifica a posição das mãos. — Então não lembro? Vocês eram dois sonsos, mas a gente bem que estava vendo aquele namoro cerrado. Acho que desde o berço vocês já tinham o plano de se casar. (TELLES; GOMES, 1993, p. 50).

Mesmo com dúvida pairando sobre o tipo de caráter de Capitu e o sentimento que possuía por Bentinho, os autores destacam que Bentinho dispunha de um sentimento de ciúmes e desconfiança que começou aos poucos e foi crescendo à medida que Capitu demonstrava-se alheia a ele. Para ilustrar, apresentamos o excerto

a seguir em que Bentinho nota esse alheamento quando a esposa observa o mar, mostrando-se distante:

Casa da Glória. É noite. Capitu está recostada no parapeito da janela, olhando o mar. Bentinho vem se aproximando e fica parado atrás dela, em silêncio. Quietamente. Vendo-a assim perdida em seu alheamento, ele estende as mãos e com um gesto delicado a enlaça pela cintura. Ela se volta num movimento um tanto brusco.

Bentinho, bem-humorado mas com certa mágoa: — Quando você fica assim como há pouco, quando você se desgarra... (Aperta-lhe mais a cintura e a puxa com força, num gesto meio desesperado de posse.) — Onde é que você estava, fala! Por que fica às vezes tão longe de mim?

Capitu, puxando-o amorosamente pelas orelhas, zombando: — Ah! não me venha dizer agora que está com ciúmes do mar.

Bentinho, sorrindo de dentes cerrados: — Tenho ciúme, sim! Tenho ciúme também do mar!... [...]. (TELLES; GOMES, 1993, p. 83).

Na passagem acima, Bentinho evidencia seus ciúmes e, continuando a narrativa, relembra a primeira e a segunda vez que compartilhou tal sentimento. De acordo com ele, "o primeiro dente de ciúmes que me mordeu" (TELLES; GOMES, 1993, p. 84), refere-se a um rapaz que andava a cavalo todas as tardes pela rua a exhibir-se e Capitu ficava olhando, e a segunda: "Bentinho: — O segundo dente de ciúme nasceu pouco tempo depois, minha querida." (TELLES; GOMES, 1993, p. 85), quando, numa visita de José Dias enquanto Bentinho estava no seminário, o agregado referiu-se a ela dizendo que logo se casaria com algum peralta da vizinhança por ser uma menina espertíssima.

Assim, o ciúme de Bentinho vai aumentando com o passar dos dias a ponto de incomodar-se com as vestimentas de Capitu: "*Bentinho*: — Quero que saiba que me desagradou profundamente vê-la com os braços despidos, passando de mão em mão. O Escobar já não permite que a Sancha siga essa *moda*." (TELLES; GOMES, 1993, p. 65, grifos do autor). Em certo momento, é revelado o sentimento de posse, ao perceber que a esposa retém a atenção de todos: "— Capitu, *minha* Capitu! Todos só prestam atenção em você!" (TELLES; GOMES, 1993, p. 59).

Se o pronome possessivo *minha* marca a possessividade de Bentinho em seu relacionamento, o discurso revela, também, uma pontinha de inveja e inferioridade ao comparar-se a Capitu. Em contrapartida, ela, com o passar do tempo, torna-se submissa ao marido. Nessa nova fase, contrasta-se "a esposa", quase sem atitude diante dos acontecimentos, com "a menina" que demonstrava segurança e domínio sobre Bentinho.

A submissão de Capitu revela-se fortemente quando, já nas páginas finais do roteiro, diante da acusação de sua infidelidade e da decisão de seu marido em fazê-la mudar-se para a Europa com o filho, numa separação discreta, a personagem feminina praticamente implora com seus gestos que seu marido reveja sua decisão: “Capitu, os olhos úmidos, suplicantes: — Vamos ficar longe um do outro e para sempre, Bentinho. Se eu for, não voltarei mais. É isso que você quer, é isso?” (TELLES; GOMES, 1993, p. 176). Diante da decisão de Bentinho, a narrativa se encerra, e Capitu com essa atitude, parece-nos revelar um ar de fragilidade diante de seu companheiro, mais uma vez não conseguindo se defender.

Observamos, assim, que de acordo com *Capitu*, à medida que Bento, após o casamento, demonstra maior controle e se impõe, Capitu se enfraquece, não existindo um meio termo ou uma relação de igualdade entre os dois. Além disso, o roteiro de Telles e Gomes (1993) manifesta o pensamento social, apontando que por mais independente e segura que a mulher fosse naquele contexto, em algum momento ela se veria obrigada a conter suas atitudes, nesse caso, em decorrência do matrimônio. A esse respeito, Souza (2005) reitera a condição feminina no contexto do século XIX:

Após o casamento, o comportamento e o destino da Capitu machadiana e da Capitu da obra *Capitu* são os mesmos. Ambas interpretam o papel desempenhado pela mulher do século XIX, ou seja, época de sua criação por Machado de Assis. Os romances demonstram que a mulher do século XIX poderia até extrapolar a condição feminina da época, mas ela seria obrigada a retroceder através da imposição do patriarcalismo representado por seu parceiro. (SOUZA, 2005, p. 61).

Por outro lado, diante das duas releituras apresentadas, observamos, por mais que Capitu seja representada por outros olhos e com outros enfoques, ainda, a presença dos estereótipos, como: a mulher submissa ou ardilosa, interesseira, exibida, esperta e hábil. Assim, as releituras parecem reforçar tais características da personagem feminina, e o discurso de Dom Casmurro pode seguir sendo reproduzido pelo leitor.

Contudo, evidencia-se o mecanismo narcísico do engendramento da personagem feminina: “A heroína de *Dom Casmurro* revive o mito de Narciso: ama-se a si mesma acima de todas as coisas e a mais ninguém, nem a Bentinho, nem a Escobar, nem a Ezequiel, fruto da provável ligação com o amigo do marido.” (MOISÉS, 2001, p. 79).

Vale citar as similitudes existentes entre os contos apresentados no Capítulo 1 desta dissertação e o romance *Dom Casmurro*, que levam-nos a refletir sobre o modo

de construção das personagens machadianas que originaram Capitu. O primeiro ponto refere-se a sugestionar traços de sadismo a Ezequiel, como num dia em que estavam na chácara de Escobar, é dito que a criança pôs-se a observar um gato comendo um rato:

Um dia, na chácara de Escobar, deu com um gato que tinha um rato atravessado na boca. O gato nem deixava a presa, nem via por onde fugisse. Ezequiel não disse nada, deteve-se, acocorou-se, e ficou olhando. Ao vê-lo assim atento, perguntamos-lhe de longe o que era; fez-nos sinal que nos calássemos. Escobar concluiu:

— Vão ver que é o gato que apanhou algum rato. Os ratos continuam a infestar-me a casa, que é o diabo. Vamos ver.

Capitu quis também ver o filho; acompanhei-os. Efetivamente, era um gato e um rato, lance banal, sem interesse nem graça. A única circunstância particular era estar o rato vivo, esperneando, e o meu pequeno enlevado. De resto, o instante foi curto. O gato, logo que sentiu mais gente, dispôs-se a correr; o menino, sem tirar-lhe os olhos de cima, fez-nos outro sinal de silêncio; e o silêncio não podia ser maior. Ia dizer religioso, risquei a palavra, mas aqui a ponho outra vez, não só por significar a totalidade do silêncio, mas também porque havia naquela ação do gato e do rato alguma coisa que prendia com ritual. O único rumor eram os últimos guinchos do rato, aliás frouxíssimos; as pernas mal se lhe moviam e desordenadamente. Um tanto aborrecido, bati palmas para que o gato fugisse, e o gato fugiu. Os outros nem tiveram tempo de atalhar-me, Ezequiel ficou abatido.

— Ora, papai!!

— Que foi? A esta hora o rato está comido.

— Pois sim, mas eu queria ver.

Os dois riram-se; eu mesmo achei-lhe graça. (ASSIS, 2017, p. 162 - 163).

Ao inferir a Ezequiel tal característica psicológica, por perceber que criança parece sentir prazer em ver o sofrimento do rato, relembramos o conto “A causa secreta” quanto a esse assunto. Mais adiante, Capitu menciona ao marido que os olhos de Ezequiel carregam uma expressão esquisita e como resposta Bentinho diz que eram semelhantes aos dela: “[...] mas dizendo-lhe eu que, na beleza, os olhos de Ezequiel saíam aos da mãe, [...]” (ASSIS, 2017, p. 183). Assim, de forma que os olhos são iguais, sugere-se que a alma, também seja, aludindo que Capitu compartilhava com o filho o mesmo traço de personalidade.

De outro modo, no romance o capítulo “Os braços”, como o próprio título sugere, é destinado a descrever a percepção de Bentinho sobre os braços de Capitu. Conforme contempla a beleza dos braços da esposa, o ciúmes de Bentinho evidencia-se:

De dançar gostava, e enfeitava-se com amor quando ia a um baile; os braços é que... Os braços merecem um período. Eram belos, e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade, nem os seus, leitora, que eram então de menina, se eram nascidos, mas

provavelmente estariam ainda no mármore, donde vieram, ou nas mãos do divino escultor. Eram os mais belos da noite, a ponto que me encheram de desvanecimento. Conversava mal com as outras pessoas, só para vê-los, por mais que eles se entrelaçassem aos das casacas alheias. Já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se fartavam de olhar para eles, de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por eles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido. (ASSIS, 2017, p. 155).

Este trecho remonta ao conto “Uns braços” e “Missa do galo”, carregando em si, novamente, a admiração da personagem masculina pelos braços da personagem feminina. Ao conferir-lhe um ar sedutor por estarem descobertos, demonstra o pensamento de Bentinho que, parece reproduzir pensamentos de censura, desaprovando o comportamento de Capitu. Além disso, Bentinho busca suporte em Escobar para sua forma de pensar: “Ao terceiro não fui, e aqui tive o apoio de Escobar, a quem confiei candidamente os meus tédios; concordou logo comigo.” (ASSIS, 2017, p. 155). Assim como Bentinho, Dom Casmurro busca no leitor esse apoio à maneira que o conduz a concordar com suas suposições acerca do caráter de Capitu.

Seguidamente, no capítulo intitulado “A mão de Sancha”, Bentinho revela a atração que sente pela esposa de seu amigo: “Sinceramente, eu achava-me mal entre um amigo e a atração”. (ASSIS, 2017, p. 173). O acontecimento deu-se numa noite de sábado enquanto visitavam os amigos. A troca de olhares entre Sancha e Bentinho resultou, mais tarde, em um aperto de mãos, quando ele compreendeu o que havia sentido pela amiga de Capitu: “Senti ainda os dedos de Sancha entre os meus, apertando uns aos outros. Foi um instante de vertigem e pecado”. (ASSIS, 2017, p. 173). O momento e a brincadeira entre amigos expôs, também, o sentimento de inveja oculto que Bento trazia por Escobar:

Apalpei-lhe os braços, como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar a verdade. Não só os apalpei com essa ideia, mas ainda senti outra coisa: achei-os mais grossos e fortes que os meus, e tive-lhes inveja; acresce que sabiam nadar. (ASSIS, 2017, p. 172).

É Bentinho quem se atrai por Sancha, demonstrando que a insegurança que sentia em relação a Capitu e Escobar, tinha seus fundamentos no próprio íntimo de Bentinho, primeiro por sentir-se inferior ao amigo e segundo por ter sido capaz de desejar a esposa de Escobar. O fato de Bento interessar-se por Sancha, remete-nos ao conto “A Cartomante”, em que Camilo apaixona-se por Rita, esposa de seu amigo

de infância, porém nesse caso, Bentinho não leva adiante a atração durando apenas um instante ou uma noite.

Dessa forma, percebemos que ao construir o retrato de Capitu Machado parece utilizar-se de estratégias para dar um tratamento de profundidade psicológica às personagens, conforme expõe Rosa (1963). Isto posto, entendemos que ao descrever Capitu, é como se Bentinho pintasse uma tela com seu retrato, e enquanto observa-a cria uma narrativa em torno da personagem. Desse modo, compreendemos a personagem feminina como a própria obra de arte, um símbolo repleto de significados e enunciados, que dialoga com o leitor, gerando outros enunciados e expressões artísticas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, analisamos a representação da imagem do feminino no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Na observação da personagem Capitu, vimos uma mulher representada sob a tutela de uma personagem masculina, e identificamos marcas do silenciamento feminino na narrativa. Partimos da hipótese de que o romance machadiano analisado parece carregar marcas de uma herança misógina medieval na forma de construção e representação da imagem do feminino, a partir de características e padrões comportamentais das personagens Capitu e Dona Glória.

Seguimos na apresentação dessa abordagem, teorias e estudos como o olhar de Machado da Rosa e de Sidney Chalhoub para tratar aspectos da construção ficcional e históricos em *Dom Casmurro*. Observamos que Machado de Assis preocupava-se com alguns aspectos quanto à construção de suas obras, como a profundidade psicológica dos enredos e das personagens e a abordagem de questões sociais, de modo que elas fossem capazes de provocar uma reflexão em seus leitores, trazendo contribuições positivas, ultrapassando os limites do entretenimento.

Assim, as personagens machadianas, principalmente as femininas, mostram-se ativas dentro das narrativas, participando dos acontecimentos e não se encaixando em simples padrões de boas ou más, pois apresentam uma personalidade mais complexa de ser analisada, de forma que a depender do ângulo que a observa, uma nova qualidade ou imperfeição pode ser descoberta.

Mesmo em narrativas curtas de Machado, como os contos, é possível perceber essas características de construção, em que a atmosfera de devaneio contribui para a incerteza dos acontecimentos. Outro ponto que contribui para a ideia da “dúvida e das possibilidades” é a escolha da voz narrativa, que por vezes mistura-se com a voz da personagem, confundindo o leitor, visto que na maioria das vezes, a própria personagem demonstra dúvida diante do ocorrido.

Cabe ressaltar, que ao apresentar temas cotidianos e tocar em assuntos considerados proibidos de acordo com a religião, costumes morais ou ensinamentos religiosos, as narrativas podem aproximar o leitor, fazendo com que este se identifique com as condições e comportamentos abordados.

Desse modo, versar sobre a temática do ciúme ou do adultério, principalmente por este ser apenas sugerido na obra sem que haja sua confirmação, é uma forma de afrontar o leitor, provocando-lhe certa inquietude. Este prontamente coloca-se em posição de descobrir o enigma proposto ou de estabelecer julgamentos morais à personagem, geralmente, à personagem feminina por ocupar posição de destaque sendo observada pela personagem masculina e pelo leitor.

Ressaltamos que o romance *Dom Casmurro*, ao nosso ver, apresenta o resultado da união de alguns contos machadianos, em que o autor aos poucos foi delineando o enredo e criando as personagens. Assim, como se fossem os primeiros esboços, percebemos Capitu como a junção de Dona Severina, Dona Conceição, Dona Evarista e Rita e, conseqüentemente, *Dom Casmurro* como resultado de “Uns braços”, “Missa do galo”, “O Alienista” e “A Cartomante”.

O relacionamento entre Capitu e Bentinho é complexo por ser descrito apenas sob o olhar da personagem masculina, mas percebemos que uma das possibilidades de interpretação é que o que incomodava Bentinho, dentro dessa perspectiva, era o fato de não conseguir dominá-la e assim, sentir-se traído por ele mesmo. Além disso, o narrador em primeira pessoa consegue dissimular a “verdade” em torno do núcleo de sua personalidade. Para tanto, buscamos John Gledson para compreender o narrador machadiano e Umberto Eco para discorrer sobre o papel do leitor.

Outro ponto que percebemos, são as marcas sociais presentes nos textos machadianos. É possível identificar pensamentos da sociedade e temáticas que envolvem o período histórico em que estava inserido, como a dominação de classes, relacionamento entre senhor e subordinado expondo o meio burguês, além do sistema patriarcalista e paternalista.

A misoginia medieval foi atualizada, propagou-se parcialmente com certas características formativas, aparecendo no romance *Dom Casmurro* na forma dos mecanismos de controle social: na organização da família fundamentada no patriarcado em que tem-se o chefe da casa e depois seus subordinados; na educação latina, socioculturalmente reconhecida; no casamento em que o próprio Bentinho inferioriza Capitu.

Entre as reflexões realizadas na pesquisa destacamos *topos* como a sedução e a dissimulação a respeito de Capitu. Além da personagem feminina como sintoma masculino, conforme as discussões de Ruth Silviano Brandão, que, para ela, a

representação da mulher na literatura tende, às vezes, a ser presa de representações viris, tornando-se um estereótipo no qual a mulher tenta se encaixar. De igual modo, temos Dona Glória, mãe de Bentinho, que tenta anular-se e tornar-se invisível vestindo-se de luto, sem usar suas joias, escondendo sua beleza e juventude. Ela parece presa dos sentidos, sobredeterminada, conformando-se em ajustar-se a esses estereótipos.

Da maneira que Machado de Assis aborda as relações humanas, a visão crítica dele desmistifica as relações entre a misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental, segundo a tese de Bloch. Em *Dom Casmurro* temos a temática do ciúmes de Bentinho, de modo que não fica comprovado o adultério, sendo apenas especulações por parte da personagem masculina. Ademais, Bentinho assume que deseja Sancha, o que segundo os ensinamentos bíblicos só de pensar o homem já estaria pecando, então, mesmo que em pensamento, Bentinho seria o adúltero da história. No entanto destacamos, para Fonseca (2017), do ponto de vista social, o adultério era permitido na Idade Média. Contudo, no século XIX era aceitável socialmente que o homem fosse adúltero e a mulher não.

Dessa forma, Machado expunha os conflitos provenientes dessa forma de comportamento e organização social de maneira velada, contando com a ferramenta de despistamento do leitor e a presença da ironia em suas obras. Ao utilizar-se da ironia, o autor aborda um determinado assunto, no intuito de evidenciar o que se acoberta por trás, como é o caso da personagem Bentinho, um senhor economicamente abastado, pertencente à classe dominante, que narra os acontecimentos de sua vida e as atitudes de seus subordinados, José Dias e Capitu.

A esse respeito, notamos que as narrativas machadianas exigem uma leitura atenta e distanciada para que o leitor não seja confundido pela voz narrativa, uma vez que ela pode tentar conduzi-lo a enxergar os acontecimentos conforme a sua vontade, sendo induzido ao erro. Em *Dom Casmurro*, por exemplo, existem muitos obstáculos no romance que podem contribuir na criação de uma concepção errada sobre os acontecimentos, principalmente sobre a personagem feminina, visto que nem mesmo Bentinho possui uma percepção clara dos acontecimentos, seja por própria dissimulação da personagem masculina que busca culpar Capitu, ou por se tratar de memórias sendo narradas envoltas em sentimentos e emoções. Porém, em se tratando de leitores-modelo, ao atentar-se aos pequenos detalhes descritos pela voz

narrativa, como um quadro na parede ou a imagem de uma figura histórica, o leitor conseguirá compreender o que há além do que é narrado.

Ao analisarmos a imagem de Capitu, concebida por Bentinho, notamos marcas do silenciamento feminino na narrativa e aspectos que tangem à perpetuação da imagem do feminino e conceitos morais difundidos culturalmente. Ao descrevê-la como esperta e capaz de manipulá-lo através da fala, evoca-se um preconceito social que tem suas raízes, principalmente, na Idade Média.

Além disso, a personagem feminina é retratada como ardilosa e sobre ela paira a dúvida do relacionamento extraconjugal. Esse acontecimento relembra ensinamentos bíblicos sobre o matrimônio, sendo o adultério um dos pecados graves contra esse sacramento, nesse caso colocando Capitu como a pecadora. Entretanto, observamos que, de acordo com a voz narrativa, a arma fundamental que dispõe Dom Casmurro contra Capitu é o preconceito social, fazendo com que o pecado desta personagem seja a insubmissão à Bentinho e à sociedade.

Destacamos que, na obra, Capitu é observada e retratada aos olhos de Bentinho e José Dias, como quem contempla e faz uma releitura de uma obra de arte. Assim como feito por Bentinho, outros autores buscaram representar Capitu, tanto no âmbito da literatura como da música, cada um reescrevendo-a a seu modo. Nesse sentido, apresentamos a análise da música *Capitu* de Luiz Tatit e do roteiro *Capitu* de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes. Em ambos temos a representação e interpretação da personagem feminina indicando que depende, sobretudo, do leitor perceber o enunciado emitido pela obra e produzir outros enunciados-respostas.

Assim, percebemos a personagem feminina machadiana como a própria obra de arte, sendo um símbolo repleto de significados e enunciados capaz de dialogar com o leitor gerando outros enunciados-respostas. Diante de distintas releituras podemos dizer que Capitu representa a mulher silenciada e que sua significância perpassa o século XIX, período de publicação e produção do romance, e alcança o século XXI, exprimindo marcas sociais e representando a mulher em suas múltiplas faces, tudo a depender da ótica.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ASSIS, Machado de. *O Alienista e outros contos*. São Paulo: Moderna, 2005.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 9. ed. São Paulo: Martin Claret, 2017.
- ARAÚJO, Márcia Maria de Melo; FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Mulher medieval e trovadorismo galego-português: O feminino e a feminização nas cantigas de amigo*. Goiânia: Ed. da PUC, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: editora 34, 1995.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- DUBY, Georges. *EVA e os padres damas do século XII*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos Homens: Do amor e outros ensaios*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FONSECA, Ludmilla Carvalho. *Estilhaços de paixão e beleza: A tomada de consciência em A paixão segundo G.H. (1964), de Clarice Lispector, e Les belles images (1966), de Simone de Beauvoir*. Tese de doutorado - Universidade Estadual Paulista, 2020.
- FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Bestiário e discurso do gênero no descobrimento da América e na colonização do Brasil*. Bauru, SP: Edusc, 2011.
- FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Mulher e misoginia na visão dos Padres da Igreja e do seu legado medieval: estudo e leitura de textos fundamentais*. Goiânia: Ed. PUC Goiás, 2017.

FORSTER, Edward Morgan. *A mais longa Jornada*. Tradução de Alfredo Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do Romance*. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: Impostura e Realismo*. Tradução Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

HORA, Carla Laureto. *Leitura dos primeiros contos de Machado de Assis no Jornal das Famílias*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Carlos: 2017.

KRAUSE, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura, um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.

MOISÉS, Massaud. *Machado de Assis: Ficção e utopia*. São Paulo: Cultrix, 2001.

MORAES, Érika de. Mona Lisa: sentidos múltiplos de um sorriso enigmático. *Revista DELTA: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*. Edição nº 29 especial. PUC: São Paulo, 2013 (páginas 443-465).

ROSA, Alberto Machado da. *Eça, discípulo de Machado?* Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1963.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SENNA, Marta de. Estratégias do Embuste: Relações intertextuais em Dom Casmurro. *Revista Scripta*. v. 03, 2000.

SOUZA, Luciana Fidelis de. *Leituras de Capitu: novas narrativas, outros olhares*. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Centro de Comunicação e expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

TATIT, Luiz. *Capitu. Luiz Tatit*, 2016. Disponível em: <<http://luiztatit.com.br/composicoes/composicao?id=134/Capitu.html>>. Acesso em: 15 de setembro de 2022.

TELLES, Lygia Fagundes; GOMES, Paulo Emílio Salles. *Capitu*. São Paulo: Siciliano, 1993.

TELLES, Lygia Fagundes. Mulher, mulheres. In: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 669-673.