

**REPRESENTAÇÕES DO FEMININO
EM *O PRIMO BASÍLIO* E *DOM CASMURRO***

Linda Catarina Gualda (UNESP)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este artigo objetiva apresentar uma análise dos romances realistas *O Primo Basílio* e *Dom Casmurro*, tendo como ponto de partida as personagens “transgressoras” Luísa e Capitu. Estamos interessados na investigação de como essas imagens de mulher se constroem a partir dos mitos concebidos e se incorporam no gênero dando-lhes um caráter de naturalidade. O objetivo específico dessa apresentação é tecer uma análise das representações femininas, mas sem desconsiderar sua criação – masculina – e nem sua apresentação, sendo que esta última se dá de maneira diferenciada nos romances: Capitu é inserida na trama por um narrador em primeira pessoa e Luísa nos é apresentada por uma narração em terceira pessoa, cuja função maior é repreender e condenar um fato social para que seja mantida a ordem e a moral dos bons costumes. Vamos aproximar *O Primo Basílio* de *Dom Casmurro* tomando como ponto de partida alguns aspectos particulares que os aproximam. Em ambos há a presença de uma personagem feminina que transgride uma interdição do código moral no plano da sexualidade, realizando assim uma ruptura, que supõe a subversão de uma determinada ordem. Essas personagens, ao mesmo tempo em que agentes, tornam-se vítimas de sua própria transgressão.

Ao final do artigo, como o auxílio da linha feminista da crítica literária que se preocupa com a questão da mulher como consumidora de uma literatura produzida por homens, pretendemos gerar uma reflexão a respeito da identidade de gênero criada e veiculada sob uma ótica masculina. Chamaremos, ainda, a atenção para se pensar no ideal de “mulher”.

PRIMEIRA FASE DA CRÍTICA FEMINISTA:
A MULHER COMO ANJO OU MONSTRO

A idéia de estudar as personagens Capitu e Luísa à luz da teoria da primeira fase da crítica feminista surgiu da necessidade de se explicar porque ambas são construídas a partir da idéia do duplo. Daí a escolha de tal base teórica, já que esse momento da crítica está interessado em “desmascarar a misoginia da prática literária – as imagens estereotipadas de mulher como anjo ou monstro, o abuso literário da mulher na tradição masculina” (Funck, 1999: 18). Nesse sentido, a crítica feminista é capaz de criar condições para que uma análise nesses moldes se efetive, haja vista que graças à ela temos a percepção de uma leitura desmistificada “propiciando o desvelamento da ideologia patriarcal, embutida na construção das personagens e no desenrolar da própria trama” (Xavier, 1999; 18). Isso posto, tanto Machado de Assis como Eça de Queirós impõem determinado padrão de comportamento tentando fazer seus leitores acreditar que os modelos de mulher escolhidos são naturais (*patriarchal oppression*). De fato, os autores pretendem mostrar que certas atitudes fazem parte da essência feminina, a qual é vista como o lado negativo da instância de poder.

Sendo assim, as protagonistas reduplicam o estereótipo patriarcalista, o qual vê a mulher inteiramente dependente do homem, o que acaba colaborando para que nos seja apresentado um sujeito socialmente construído. Essa imagem permite vigorar uma tendência autoritária, relacionada à manutenção da dominação masculino/feminino, mola-mestra do pensamento patriarcal na sociedade, haja vista que ambas são punidas com a morte e com o silenciamento devido à suas (possíveis, no caso de Capitu) transgressões. Sob vários aspectos, Luísa e Capitu são mulheres inventadas em sua condição de produto de desejo, ou seja, estamos diante de marionetes feitas por homens, produtos sociais, cujos modelos de sexualidade e comportamento são impostos por normas culturais e sociais vigentes. Em *O Primo Basílio* e *Dom Casmurro*, esse olhar patriarcal “sees women as occupying a marginal position within the symbolic order, then it can construe them as the limit or border-line of that order” (Moi, 1989: 127).

O REALISMO DE EÇA DE QUEIRÓS E O PRIMO BASÍLIO
COMO ROMANCE DE COMBATE

Eça tinha para romancista, visto por dentro, as qualidades básicas: penetração psicológica, instinto dramático, faculdade de criar tipos e fazê-los agir em função de determinada trama, que pudesse reproduzir um corte qualquer da vida real". (Bello, 1977: 144)

De acordo com Massaud Moisés (1990, p. 189), o realismo de Eça de Queirós passa a ser uma arma de combate, ou seja, uma arma de ação que procura transformar a sociedade burguesa lisboeta do fim do século XIX. Na verdade, esse tipo de literatura torna-se um instrumento de ataque, que ao condenar a "arte pela arte" acaba se auto definindo como a busca pela moral dos bons costumes. O próprio Eça nos dá uma definição bastante contundente da escola que seguia.

É a negação da arte pela arte: é a prescrição do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito da verdade absoluta. Por outro lado, o realismo é uma reação contra o romantismo: o romantismo era a apoteose do sentimento – o realismo é a anatomia do caráter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houver de mau na nossa sociedade (Salgado Júnior, 1930).

De fato, como bem observa Zenilda Queirós (1992: 4), o autor tinha a intenção de, a partir de suas obras, realizar um inquérito da sociedade portuguesa, criticando para corrigir e ensinar. As descrições minuciosas que encontramos em seus romances funcionam como um diagnóstico das mazelas sociais onde as personagens são fruto da herança social, das circunstâncias históricas da época e do ambiente que as permeia. Isso fica claro em *O Primo Basílio* que, ao focalizar a média burguesia lisboeta e os fatores convergentes ao adultério feminino, apresenta a personagem principal como vítima de uma educação romântica, bastante condenada pelo autor. Luísa é produto do meio em que vive e este propicia seu gosto pela evasão, sua futilidade e acaba originando sua aventura extraconjugal, traição essa sem nexos nem propósitos.

Sendo assim, para que *O Primo Basílio* se tornasse uma eficiente obra de combate, Eça teve de pôr em prática alguns mecanismos

que garantissem o alcance de seus objetivos. Desprezou a retórica por vezes tão digressiva e pesada, os excessos de sentimentalismo tão enfáticos e piegas e a irremediável falta de equilíbrio tão vista em seus romances anteriores. Optou pelo processo da repetição como motor e estimulante do cômico em todas as suas formas que se desdobra sabiamente na construção de determinadas personagens como Dona Felicidade e o Conselheiro Acácio. Por outro lado, o efeito dramático é obtido a partir de um embate psicológico que contrapõe o Bem e o Mal, onde Sebastião e Juliana são os principais exemplos dessa espécie.

Luísa: o anjo que não podia deixar de cair

Devido à subalternidade do seu papel, à sua condição social de quase mero objeto de necessidades masculinas (a que a literatura romântica mistificadamente e até perigosamente idealizara) a mulher queirosiana está sempre, como vítima principal, no núcleo patético da intriga. (Saraiva & Lopes, [s/d.]: 945).

Luísa caracteriza-se, desde o início do romance, por seu relacionamento com a sociedade que a rodeia, nos sendo apresentada como um ser estático. Essa imobilidade tem um traço específico: o seu temperamento sonhador, romântico, fadado ao devaneio (Queirós, 1992: 45). Sua apresentação é de uma mulher sonhadora que fantasia com o mundo romântico e idealizado dos livros que lê. No romance fica fácil perceber que essas idealizações são de natureza erótica e denunciam sua insatisfação com a ociosidade de seu cotidiano. Segundo Freud (1976: 104), somente a pessoa insatisfeita fantasia, não as felizes. Para ele as forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória.

Nesse sentido, a busca pela realização de suas fantasias acaba levando-a a degradação moral – o adultério – que a transforma de ser inerte à ser móvel, revestido de negatividade e repugnância. Ainda seguindo a linha psicanalista freudiana, podemos dizer que a traição de Luísa é fruto de um instinto sexual reprimido e não convenientemente sublimado, conforme as exigências do código social. Uma de suas múltiplas tentativas de sublimação está no refúgio da leitura romântica. Por não encontrar no lar as emoções suficientes ao seu

temperamento e imaginação ardentes e também por não possuir uma educação capaz de a sustentar e dirigir, Luísa opta pela destruição de sua condição de esposa que esperava dela uma conduta condizente à suas promessas de fidelidade e companheirismo. Temos a personagem diante de sua própria sexualidade, em circunstâncias conflitivas, que implicam na existência de uma lei que deve ser respeitada. Sendo assim, a construção da personagem tem como premissa que uma mulher possuidora de uma educação lírica sentimental, baseada na leitura de folhetins baratos e de linguagem romântica, endossada pela ausência do pai e pelo pulso fraco da mãe, se transforma em nada menos que idealizadora de um príncipe encantado. Sua necessidade de ser adorada e divinizada por toda a existência é facilitada pelo fato de não se ocupar seriamente e de ver o marido como um homem obtuso e vulgar. Luísa, na explicação dada por Eça em carta a Teófilo Braga, é

... a senhora sentimental, mal educada, nem espiritual (porque cristianismo já o não tem, sanção moral de justiça não sabe o que isso é) arrasada de romance, lírica, sobreexcitada no temperamento pela ociosidade e pelo mesmo fim ao casamento peninsular, que é ordinariamente a luxúria, nervosa pela falta de exercício e disciplina moral – enfim a burguesinha da baixa.

E acrescenta que “no destino de Luísa não sombreia um ápice de necessidade interna; no seu caso, tudo resulta de um vazio de alma, a que se agrega o vazio da desocupação mental. Todas as determinantes são exteriores a ela”.

De acordo com J. de Melo Jorge (1940: 124-5), a traição se tornou para Luísa uma mera questão de oportunidade, pois sua tortura moral nunca existiu, o que teve foi um pavor físico de que seu marido viesse a descobrir. Não sentia vergonha nem remorso, temia apenas a morte. Na visão machista do autor/narrador, a mulher é tida como criatura frágil, irresponsável, inferior e sem qualquer possibilidade de recuperação para a sociedade, só merecendo a morte como perdão. O que se condena na obra é o fato de Luísa ser tão incapaz de resolver um problema já bastante previsível e se dobrar diante da criada, submetendo-se às chantagens e humilhações.

Podemos concluir que a narrativa destrói a individualidade de Luísa em detrimento do endosso da moral sexual do adultério, quanto à responsabilidade feminina. Eça recusa inocentá-la, na medida

em que coloca as causas de sua debilidade mental fora de seu próprio ser. Assim, Luísa acaba sendo vítima da maldade humana que a destrói pouco a pouco, representada pelos dois monstros sociais e morais – o cinismo de Basílio e a ambição frustrada de Juliana. Talvez o fato mais importante na elaboração do retrato da passividade feminina imposta por uma construção deturpada da mulher, seja a incapacidade da heroína assumir sua voz, ter a palavra para si e poder falar de si mesma, de suas necessidades. À mulher é reservado o papel de sombra silenciosa ou mero acessório. Luísa passa por aquilo que Marcuse (1968) chamou de dessublimação repressiva: a aparente libertação da sexualidade, conduzindo a uma repressão mais violenta da mesma. Luísa é sensual, mas vazia; trai Jorge conscientemente e sua construção – masculina – faz com que ela se deixe levar pelo “homem superior”, porque sua imaginação rica e seu corpo exigente e ocioso assim o desejam. Como produto de um autor que tenta provar um princípio científico a partir do apontamento das mazelas sociais, Luísa nos é mostrada como uma mulher tola que se interessa pelo homem de muitas mulheres. Porém, esse ideal feminino construído deve ser punido para que se estimule a restauração moral e isso ocorre a partir de um final forjado e, conseqüentemente, artificial. Luísa morre de uma febre mental, com a cabeça raspada e um marido vigilante e de fato sua morte não faz nenhum sentido como realidade médica observável.

De fato, há uma incoerência geral na personagem feminina: algumas atitudes são inverossímeis. Luísa é uma mulher sem objetivos assim como o próprio povo português. Mesmo o motor da intriga ser acionado por Juliana – uma força satânica muito humana e digna de pena –, Luísa é mais vítima de um devaneio constante criado a partir de suas leituras do que da chantagem que a criada opera. Nesse sentido, podemos dizer que Luísa é uma heroína quixotesca ao se deixar influenciar por aquilo que lê.

Entretanto, falta-lhe o sublime, o qual Machado de Assis cobrou: Luísa não protesta, não se rebela, não tem paixões, nem ânimo, nem vida, parece um ser inerte movido pela preguiça. Machado percebe em Luísa uma ausência de aspecto moral: a personagem carece de paixão, de determinação, não tem remorso suficiente pelo adultério, falta-lhe principalmente consciência. É uma mulher fraca, leviana, titubeante entre o ócio e a sensualidade. Ao contrário de Capitu e

de Emma Bovary, não é dominada por uma forte energia, mas sim o produto de uma educação defeituosa que a tornou fútil, superficial e moralmente indisciplinada. *O Primo Basílio* é o romance da fraqueza: cansada da vida de casada, Luísa trai o marido e depois, arrependida, quer tentar ser mais ou menos feliz com ele.

O REALISMO DE MACHADO DE ASSIS E DOM CASMURRO COMO ROMANCE DE MEMÓRIAS

“Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e agudeza que descobre o encoberto”. (Machado de Assis)

A literatura para Machado de Assis era um grande desabafo e nela se realizava. A série de desgostos e desilusões da vida – a terrível epilepsia, a gaguez, a doença dos olhos, os recalques por motivo de raça e de origem – aparentemente prejudiciais à realização de seu ideal, o levavam exatamente para ele. Toda sua obra é feita de pedaços de recordações e, por meio da análise das atitudes de suas personagens, faz seu exame de consciência. Segundo Renard Perez (1986: 154) em *Dom Casmurro*, Machado reúne todas as habilidades de sua última fase – “o seu humorismo contundente, os seus dons de observador e de analista, as suas minuciosas sondagens psicológicas e o requinte de expressão” – num romance marcante que é uma das mais belas e tristes histórias de amor da literatura. Para o crítico, a obra é seu romance mais pungente, mais humano, o qual aborda, com forças da maturidade, um tema recorrente em sua fortuna literária: o adultério.

No Realismo de Machado, ao contrário daquele que Eça seguia, é fundamental distinguir o autor e o narrador. A enunciação do “real” imposto pela ficção é mais importante que o “real” circundante, existindo uma tensão entre a percepção que o narrador tem do real e o suposto real em si. O autor brasileiro não realiza uma obra de combate com função primeira de moralizar, ao invés disso, opta por investigar a condição psicológica de seus personagens, preocupando-se com o conflito que surge entre o indivíduo com aquilo esperado dele na sociedade.

Uma de suas técnicas nas obras de maturidade é a digressão: interrompe-se o fluxo narrativo, o narrador se dirige ao leitor e comenta algo que aparentemente desloca o assunto de que se vinha tratando. No caso de *Dom Casmurro*, esse artifício cumpre dois propósitos: ou parece querer disfarçar, atenuar, pelo humor implícito a importância e a gravidade do projeto narrativo que está em curso ou nos lembrar que a narração de tudo o que foi vivido e está sendo contado é posterior e, por isso, está sujeita ao fluxo do pensamento e à perspectiva do narrador Bentinho/Casmurro que revê a história de sua vida.

Devemos salientar que o narrador é o personagem central modificado pelo tempo e com esse procedimento o autor desloca o suposto real, ora atentando para o fato da narrativa estar condicionada a própria visão de Bento Santiago em relação aos acontecimentos; ora mostrando que o personagem elabora sua narrativa em um tempo muito posterior ao dos episódios narrados. De fato, o romance parece ser fruto de alguém que, a partir de certa altura da vida, limitou sua participação e contato com o meio exterior, procurando investir todas as suas forças na compreensão de seu mundo interior. Sendo assim, podemos entender que o narrador atua não apenas internamente, em função da matéria narrada, mas na relação desta com a linguagem. De acordo com Valentim Facioli (1982: 40), o narrador passa a narrar para significar o social após um trabalho de abstração feito sobre ele. Com isso, o texto produzido não trata apenas das crises das personagens em suas relações consigo mesmas e com os outros, mas sobretudo da crise do narrador e do próprio texto. Nesse sentido, a verdade é uma questão de ponto de vista e, portanto, sempre determinada pelos “interesses em jogo”. É o narrador que manobra com força suficiente para forjar a ilusão de determinada realidade e mostra como tudo é efeito da mesma capacidade de manipular.

Quando dissemos que o romance machadiano em questão atua como uma possibilidade de restauração da memória, percebemos que o protagonista, por meio de uma narração em primeira em primeira pessoa, está ansioso em resolver um conflito interno e, por isso, decide imortalizar-se através da escrita numa tentativa de, não apenas apaziguar sua consciência, mas principalmente justificar perante o mundo alguns de seus atos. É a partir daí que cabe ao leitor atenção redobrada, pois esse tipo de discurso tende a confundir, des-

pistar e até intimidar. Nesse sentido, o romance de memórias (Cf. Branco, 1991: 31) relaciona-se ao caráter nostálgico, ao retorno ao passado, à tentativa de resgatar a experiência original que ao passar dos anos se apagou. Para Lúcia Castelo Branco (1991: 31), esse tipo de escrita “tende mais para o futuro que para o passado, mais para o esquecimento que para a lembrança, mais para a inversão, a criação, que para o resgate da vivência original”.

Apesar de soar como um paradoxo, a afirmação faz bastante sentido se atentarmos para a impossibilidade de haver um resgate minimamente fiel aos eventos do passado. De fato, recorrer à memória para descrever com riqueza de detalhes episódios importantes dentro da trama narrativa é um procedimento que está mais para a criação que para a lembrança pura e simples. Além disso, instaurada a ambigüidade desde o início e intermediada por uma narração que pode vir a ser uma fraude, o leitor deve estar de olhos bem abertos a um narrador que insiste dizer a verdade apresentando continuamente provas como material de convencimento.

Isso posto, o que se pode derivar desse tipo de narrativa, calcada em vivências anteriores, é um discurso que intenciona convencer o leitor a qualquer custo de uma suposta verdade. Como um romance de memória tradicional, *Dom Casmurro* nos oferece a todo o momento a ilusão de que a verdade se instala em cada linha, ou seja, de que “ali está passado tal e qual foi vivido pelo sujeito e de que ali está o próprio sujeito tal e qual ele é” (Branco, 1991: 37). Sendo assim, estamos considerando ainda a concepção de memória como construção, como algo que se produz e se elabora, pois temos em mente que o projeto de recuperação do original, do vivido assim como foi no passado, é impossível. Nesse sentido, a narrativa acaba estampando os próprios limites que impõe, mostrando o quanto de esquecimento existe nesse passado que se pretende recuperar, o quanto de criação há na insistência em se dizer somente a verdade. É por esse motivo que *Dom Casmurro* deve ser encarado enquanto lacuna, perda, rasura e decomposição da imagem e da palavra e não enquanto resgate do original.

O texto que *Casmurro/Bentinho* nos apresenta pode ter sido elaborado a partir, não da restituição da memória, mas, ao contrário, dos lapsos que o tempo provocara; os episódios podem ter sido en-

gendrados através de esquecimentos ou de falsas lembranças (“lembranças encobridoras”, como as chamou Freud), tudo sabiamente amarrado numa narrativa ambígua que mais provoca do que esclarece. O que lemos, então, é a criação de algo que não aconteceu *exatamente* como é narrado, mas algo com sentido bastante parecido, um evento análogo capaz de substituir perfeitamente aquele que não há mais como recordar. Em outras palavras, um fato que fora recuperado através das relações de semelhanças e de aproximações com os mesmos efeitos, dando coerência à narrativa e, dessa forma, satisfazendo a memória. É nesse momento que entra em jogo a habilidade do narrador que pode optar por encobrir ou disfarçar seu texto, iludindo o leitor com falsas crenças ou meias-verdades. Tendo como objetivo primeiro persuadir o leitor, *Dom Casmurro* tenta evitar a suspeita de que tudo possa não ser como parece, amenizando nosso caminho que, na verdade, é um campo minado.

Não há como negar que tal escrita é uma fonte de consolo, afinal objetos perdidos são causa de ansiedade e simbolizam certas perdas inconscientes. Nesse tipo de texto, alguma coisa se perde ou está ausente, simplesmente porque não pode ser recuperada por inteiro. As “lembranças” aqui narradas equivalem a uma parte do que realmente foi vivido e isso acaba sendo motivo de angústia. A perda irrecuperável é perturbadora ao mesmo tempo em que é excitante: o desejo é estimulado por aquilo que não se pode possuir totalmente e esta é uma fonte de satisfação narrativa.

Capitu: o monstro silenciado

“Era mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés até a cabeça”. (Assis, 1997: 183)

A narrativa de Machado de Assis joga com os valores culturais e sociais vigentes no período imperial, isto é, a condição feminina apresentada é clara: está presa ao estabelecido, conserva o padrão; mas no discurso reservado, no fluxo do pensamento, as personagens refutam, questionam os papéis que lhe são impostos na sociedade brasileira. Capitu é um exemplo de mulher que transcende a definição de esposa, mãe e mesmo o estereótipo de mulher. Ela busca uma

maneira de transpor o estabelecido; luta por emancipar-se, pois está cansada das exigências sociais e familiares que lhes são destinadas; quer experimentar algo que saia de si própria. De fato, a heroína pode ser um exemplo da humanidade aterrorizadora, porque permanece icognissível ao ser apresentada através da visão doentia e perturbada de Bento Santiago. Este, como vítima de sua própria retórica está no plano da imaginação e pode ser visto como um perdedor.

Ao contrário de Luísa, Capitu representa a mulher emancipada, a que se coloca tanto no plano espiritual, quanto no sexual e se mantém ativa, nunca passiva. Seu traço mais pertinente é uma independência quase intrínseca à sua natureza. Há uma leveza, uma espontaneidade em seu espírito que a coloca acima dos papéis que lhe eram reservados na cultura e na sociedade a que pertencia. Roberto Schwarz (1977: 24-5) observa que Capitu consegue satisfazer todos os quesitos da individualização, pois é forte o suficiente para não se degradar diante da vontade superior. O encanto da personagem, segundo o crítico, se deve à naturalidade com que se desloca no meio em que vive e superou. A personagem é um tipo de extraordinária vitalidade “soma e fusão de múltiplas personalidades, espécie de supermulher” (Pereira, 1959: 24).

Podemos perceber que a construção da figura de Capitu é intencional como montagem de uma armadilha narrativa. Certas características sugeridas na primeira parte do romance têm o papel de apoiar a traição que o narrador da segunda parte nos empurra. Ao longo desse percurso, o objetivo de Bentinho parece ser o de caracterizá-la como uma jovem voluntariosa, ativa, racional, calculista, capaz de lidar facilmente com situações embaraçosas e que está disposta a tudo para atingir suas metas. O que se pode dizer é que o narrador montou sua narrativa de modo a fazer caber na Capitu de Mataricavolos a Capitu adúltera da Glória e a faz parecer como um ser reprimido, sem contorno e silenciado.

Capitu pode ser vista como o feminino inquietante (Cf. Passos, 2003: 15), o perigo invisível que ronda a casa, que está sempre por perto. Para sustentar a verossimilhança do romance, Machado constrói uma imagem de mulher perigosa e apela para alguns dados de categorias de mulheres que destroem a vida e a reputação de um homem. Nossa heroína conflui para a dissimulação e, por isso, quan-

do é feita a comparação com Desdêmona, não há nenhuma chance de perdôá-la ou de nos apiedarmos dela. A sapiência em lançar, desde o início da trama, características e episódios que a sustentam como ser superior e bem mais dotado de racionalidade do que Bentinho, nos causa a sensação de que qualquer passo de Capitu fora previamente arquitetado. E é esse tipo de caracterização que possibilita a aceitação da teoria de adultério engendrada pelo narrador. De fato, Capitu abre precedentes para que se duvide de suas intenções, mas nem por isso se pode afirmar que estamos lidando com uma personagem calculista e transgressora.

O tema da mulher fatal é tão recorrente na obra que o tempo todo o vemos relacionado com a degradação e, sobretudo com a perda da inocência do narrador. Além disso, várias vezes, durante a narrativa, temos a descrição física de Capitu que sempre aparece como um ser mais capacitado, infinitamente mais maduro e dotado de muito mais atributos e sensualidade do que Bentinho/Casmurro.

O corpo de Capitu está sempre em evidência, propiciando relações e imagens de vários tipos: os olhos, por exemplo, “são claros e grandes” (Assis, 1997: 85) ou então, “são de cigana oblíqua e dissimulada” (Assis, 1997: 85) e os braços são tão deslumbrantes que “merecem um período” (Assis, 1997: 210). Esses traços a faz oscilar entre a mulher fatal e a dona de casa. Como a primeira, encontra na rua o ambiente ideal para se deixar contaminar pela possibilidade de traição: a figura feminina ao se mostrar num espaço público instaura a dúvida, a ambigüidade, pois apresenta a chance de se oferecer, na condição de promessa ou, até mesmo, mercadoria. A partir daí, o mundo exterior penetra no interior e temos a instalação do caos. Já a idéia de mãe e esposa dedicada está marcada pelo dado religioso, pela satisfação em estar casada e pela devoção ao marido e ao filho. É esse misto de mistério e encanto, de anjo e monstro, que a tornará tão enigmática e interessante.

Todavia, não podemos esquecer que estamos lidando com um narrador autoritário e que pertence a uma sociedade patriarcal e sendo assim, vê a mulher como ser subalterno, inferior. Nesse sentido, os olhos de Capitu correspondem em termos de força e intensidade, às palavras do marido. A mulher é silenciada e sua voz transborda através do olhar que trava uma luta intensa com o homem, detentor da

palavra, em outras palavras, detentor do poder. O narrador se interpõe a ela com a voz autorizada de alguém culto e capacitado para falar, não tentando salvá-la, ao contrário, condenando-a ainda mais à solidão, ao desprezo. Silenciada, acuada e sem a menor possibilidade de defesa, a mulher deverá ser punida de sua possível transgressão – de preferência com a morte –, a fim de que seja mantida a ordem na sociedade. O envio de Capitu à Suíça e lá sua morte simbolizam a manutenção da ordem rompida e põe um fim ao risco

Não apenas porque rearticula a moral, fazendo com que ao desregramento suceda a ordem anterior, mas também porque ajuda a configurar – juntamente com a doença e a decrepitude, o império do desprazer. Não há lugar, no mundo organizado da produção, para essa figura – inquietantemente perdulária – que, ao mesmo tempo, liberta e aprisiona o homem (Passos, 2003: 58).

De fato, a força de Capitu preenche perfeitamente a fraqueza de Bentinho: ela é completa, enquanto o narrador é todo constituído por partes, uma figura montada pela mãe, pela condição social e por insegurança; é mais parte do ciúme do que da maturidade. A mulher é tão maior que ele que, mesmo depois de morta e “culpada”, ainda preenche seu imaginário. O fato de reunir num livro suas memórias e, principalmente, a lembrança de um tempo em que ela era peça-chave em sua vida só vem a provar o quanto ela sempre foi e ainda é a parte mais forte e importante de sua vida. Apesar de ambos terem mantido uma relação de decadência, para o narrador não há mais superação, não há mais possibilidade de felicidade e o único consolo é a reconstrução da casa de sua infância no afã de trazer os tempos áureos de volta.

De acordo com Eugênio Gomes (1967: 102), Capitu é submetida a um processo de despersonalização que ressalta os atributos de eterno-feminino, já que sua apresentação – implícita – nos é fornecida no correr da ação ou na análise progressiva pelo pseudo-autor, através de associações dinâmicas – flashes retrospectivos e antecipatórios. Esse tipo de caracterização vai de encontro com a realidade oscilante do romance, produto de uma imaginação, não apenas de lembranças.

Vale ressaltar que Capitu é incapaz de agir puramente por interesses próprios, porque qualquer declaração de sentimentos verdadeiros é interpretada como ambição. Na verdade, o fato de não ser

levada a sério, no sentido de não ser considerada uma pessoa confiável, constitui o verdadeiro dilema da personagem que, acuada e rejeitada, faz a opção pelo silêncio como escudo. O ato de não falar podem ser traduzido como o resultado de sua situação ambígua e de seu “limitado campo de manobra” (Gledson, 1991: 74).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance realista foi uma grande máquina de desfazer ilusões. A seu tempo e em seu lugar estas personagens, de que está cheia a ficção realista, foram figuras da verdade. Livraram-se de tradições envelhecidas, não eram enganadas pela moral, e pagavam a sua clarividência como o endurecimento do coração. (Schwarz, 1977: 30)

A principal diferença entre as duas mulheres as quais discorremos é que Luísa revela-se frágil, um objeto nas mãos do homem a quem cabe determinar seu destino. Capitu, por outro lado, é mais forte e achando-se inserida nos padrões vigentes da sociedade patriarcal onde a mulher é reduzida à passividade total, ela deve casar-se, mas escolhe o marido. Em relação ao adultério, que em Dom Casmurro é mera especulação, Luísa se supõe apaixonada pelo primo, já que na verdade se deixa levar pelas leituras que realiza e também pela opinião leviana da vulgar amiga Leopoldina. A ameaça da denúncia por parte da chantagem de Juliana lhe desperta medo do marido e não receio da perda do respeito público e da dignidade.

Já dissemos anteriormente que O Primo Basílio é um romance realista, um estudo de caso, pois representa um fato social visto através de uma convicção realista. Luísa é a personificação da tendência mórbida de uma época e aí está a moralidade incisiva do livro. Como bem observa Rosa (1964: 196) a moral do romance não está no fato de que a personagem principal morre depois da queda, está em que “ela não podia deixar de cair”. O autor nos impõe um caráter negativo, uma personagem títere e não uma pessoa moral. Como Machado de Assis já observara em sua crítica, Luísa é uma mulher conveniente e enfadonha que, como ser inerte que é, apenas é empurrada por Basílio.

O modo de ser de Luísa está sempre relacionado com o seu modo de agir. Luísa atua lendo e essa atuação a revela como uma mulher ociosa, ingênua, sonhadora e patética que se espelha nas he-

roínas dos romances que lê e se deslumbra com a figura romântica do primo. Na verdade, a personagem é produto de uma visão determinista que concebe o ser humano como resultado da relação raça, meio e época. Além disso, através da visão machista do autor, a personagem feminina nos é apresentada como vítima da vaidade e do “marginalismo lisboeta” (Candido, 1987: 36). É uma mulher sem personalidade marcante, frágil demais para resistir às tentações e é levada puramente pelas circunstâncias. Nesse sentido, pode-se dizer que o papel da mulher queirosiana é um papel subalterno, isso porque tanto Eça quanto a sociedade da época não estavam preparados para ver a mulher como um ser independente, capaz de possuir seus próprios questionamentos e visão de mundo.

Por outro lado, a genialidade de Dom Casmurro está, principalmente, no fato da narrativa atuar como a possibilidade de restauração da memória numa tentativa de recuperá-la, deixando rastros para simultaneamente resgatá-la, embora sempre despistando o leitor, ao procurar restaurar o “vivido” vicariamente pela mediação de uma narrativa subjetiva e movediça. Nesse sentido, a memória seria uma ferramenta para a compreensão de um mundo sujeito à transformações vertiginosas, mas que deve ser valorizada enquanto experiência vivida.

Não é incorreto pressupor que o narrador Casmurro/Bentinho ao escrever coloca em prática uma intensa vontade de recuperar o tempo perdido, um resgate ao que não mais existe. Esse tipo de escrita busca uma inteireza supostamente vivida e acabada e, em última instância, pretende representar o irrepresentável, pensar o impensável, presentificar uma ausência (Peres, 2002: 271). O processo de escrita estabelecido pelo narrador em primeira pessoa é a junção frágil de fragmentos, que mimetiza as trilhas imprecisas da memória, misturando os sentimentos de sua adolescência com as impressões de agora. A narrativa surge a partir da necessidade em resolver um conflito antigo e isso é facilmente percebido no romance. Bentinho ao construir uma casa igual a da sua infância não intenciona apenas redefinir seu eixo interior, mas almeja restaurar na velhice a adolescência, cuja vitalidade não soubera conservar. Levado por um pessimismo crescente que perpassa toda a narrativa, o narrador procura reviver aquilo que lhe maculou a sensibilidade usando de um processo racional para nos contar suas memórias.

Isso posto, em Dom Casmurro, o leitor deve levar em consideração que percorre um caminho arenoso, onde nada é o que parece ser, principalmente naquilo que tange a mulher. Em princípio, deve-se desconfiar de narradores que enfatizam dizer sempre a mais pura verdade e o delírio de suas fantasias contribui ainda mais para embargar o leitor. Longe de serem heróis, esses personagens-narradores são pessoas desajustadas, desiludidas, vítimas de suas próprias inquietações. Apesar disso, conquistam facilmente a atenção do leitor, que num processo catártico vê neles suas frustrações reveladas. Nesse sentido, Machado desenvolve uma prosa realista, hábil ao compor complexos retratados psicológicos se distanciando tanto da idealização romântica quanto dos exageros cientificistas do Realismo-Naturalismo. Soubes revelar os meandros da alma humana e combater, através da ironia sutil, as mazelas de nossa sociedade, ainda colonial escravocrata e autoritária.

Concluimos que nos romances estudados, as duas mulheres estão sujeitas a um sistema moral de que participam de forma passiva, na medida em que não detém a palavra, mas ao contrário é falada, repetidora de um discurso, da qual não é o sujeito. Sabendo-se que é através da linguagem que se instaura toda forma de poder, esse discurso mistificador e exterior coloca a questão da sexualidade feminina, em uma sociedade patriarcal, num lugar de nenhum privilégio, onde as heroínas são sempre vítimas. A discussão da sexualidade funciona como um modelo inicial de dominação e está profundamente relacionada com outros elementos do contexto social.

A partir daí, vemos que da palavra cassada, as personagens femininas têm a vida cassada, interiorizando uma linguagem que não é a sua própria, mas uma linguagem autoritária que as reduz inconscientemente ao silêncio. Tanto Luísa quanto Capitu só têm a possibilidade de ocupar um espaço dentro da sociedade em que vivem: aquele que lhes é reservado pela expectativa criada por uma ideologia autoritária e patriarcal. A nenhuma delas é possível sair de seu espaço restrito para se aventurar num mundo mais amplo, mundo este do trabalho e da realização pessoal. Ao propagarem um discurso alheio, masculino e arbitrário, essas heroínas são, também, criaturas criadas por autores masculinos que falam por elas.

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Eça cria uma personagem sem forma definida, totalmente submissa ao marido e ao amante. Sua intenção moralizadora se revela tanto no caráter dos personagens quanto na punição da adúltera. A moral defendida pelo escritor português é uma moral de mão dupla: há interdição do adultério feminino, mas a infidelidade do marido não interessa à sociedade nem tampouco é punida. Machado de Assis, ao contrário, cria uma personagem que rompe com o código social e transgredir as normas patriarcais que se impõem. Capitu não é uma mulher submissa e quando interrogada a respeito da traição, opta por calar-se em prol de sua dignidade e honra. Enquanto Eça não estava preparado para criar uma mulher independente, Machado, com a escrita bastante amadurecida e gozando da melhor fase de sua produção literária, consegue compor uma personagem enigmática justamente por não se deixar afetar pelas neuroses do marido. Capitu é punida com o degredo, mas o narrador sofrerá a vida inteira pela culpa e solidão. Se Eça pretendia (e o fez) denunciar a família lisboeta, uma sociedade fundamentada em bases falsas, Machado denuncia o próprio ser humano, cuja infidelidade é apenas uma das mazelas de ordem moral que aflige a todos.

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. *Crítica Literária*. Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre: W.M. Jackson Editores, 1946.

———. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publi-folha, 1997.

BELLO, José Maria. *Retrato de Eça de Queirós*. 2ª ed. São Paulo, 1977.

BRANCO, Lúcia Castelo. **In:** ——. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CÂNDIDO, Antonio. A personagem do romance. **In:** ——. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 36.

FREUD, Sigmund. “*Gradiva*” de Jansen e escritores criativos e devaneios. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FUNCK, S. B. (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma re- interpretação de Dom Casmurro*. Trad. de Fernando Py. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

GOMES, Eugênio. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

JORGE, J. de Melo. *Os tipos de Eça de Queirós*. São Paulo: Livraria Brasil, 1940.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MILANESI, Vera Maria P. S. Vidigal. Carson Mccullers e Clarice Lispector: um estudo comparativo. **In:** *Estudos Anglo-Americanos*: 1995/2000. [s/l.]: Rio-Pretense, 2000.

MOI, Tori. Feminist, Female, Feminine. **In:** BELSEY, C., MOORE, J. (Ed.). *The feminist reader: essays in gender and the politics of literary criticism*. Houndmills: Macmillan, 1989.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 25ª ed. São Paulo: Cul-trix, 1990.

DEPARTAMENTO DE LETRAS

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin, 2003.

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: Ensaios e apontamentos avulsos*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

PERES, Ana Maria Clark. O feminino na escrita de Machado de Assis – uma interlocução com a psicanálise. **In:** *Gênero e representação na literatura brasileira: ensaios*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras Estudos Literários da UFMG, 2002.

PEREZ, Renard. *Machado de Assis, Obra Completas*. Vol.1. Rio de Janeiro, 1986.

QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*. 20^a ed. São Paulo: Ática, 1998.

QUEIROZ, Zenilda dos Anjos. *Um perfil da mulher queirosiana: análise das personagens femininas em O Crime do Padre Amaro, O Primo Basílio, Os Maias e A Cidade e as Serras*. Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Assis – Universidade Estadual Paulista. Assis – SP, 1992.

ROSA, Alberto Machado da. *Eça, discípulo de Machado?* Lisboa: Presença, 1964.

SALGADO JÚNIOR, Antonio. *História das conferências do casino (1871)*. Lisboa: Cooperativa Militar, 1930.

SARAIVA, Antonio José & LOPES, Oscar. *História de Literatura Portuguesa*. 15^a ed. Porto: Porto Editora, [s/d.]

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

XAVIER, Elódia. Para além do cânone. **In:** RAMALHO, Christina. (Org.). *Literatura e feminino: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p. 18.