



IARA DE OLIVEIRA

MUSAS, NINFAS E SERPENTES: O ÉDEN MACHADIANO

Uma abordagem do adultério nos contos de Machado de Assis

Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre.
Curso de Pós-Graduação em Literatura,
Universidade Federal de Santa Catarina.
Orientador: Prof. João Hernesto Weber

FLORIANÓPOLIS

1999

IARA DE OLIVEIRA

MUSAS, NINFAS E SERPENTES: O ÉDEN MACHADIANO

Uma abordagem do adultério nos contos de Machado de Assis

Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre.

Curso de Pós-Graduação em Literatura,
Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientador: Prof. João Hernesto Weber

FLORIANÓPOLIS

1999

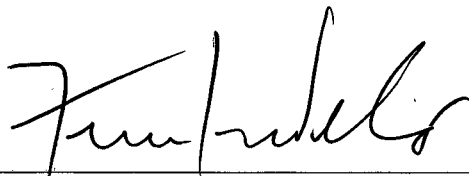
Musas, Ninfas e Serpentes: O Éden Machadiano
Uma abordagem do adultério nos contos de Machado de Assis

IARA DE OLIVEIRA

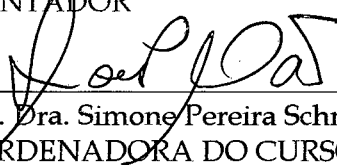
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literatura Brasileira, e aprovada na sua forma final
pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.

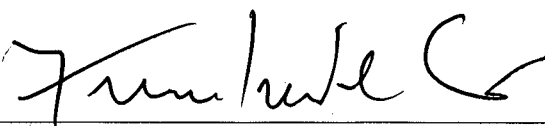


Prof. Dr. João Hernesto Weber
ORIENTADOR

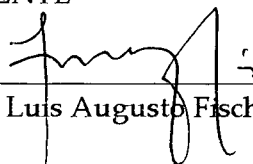


Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt
COORDENADORA DO CURSO

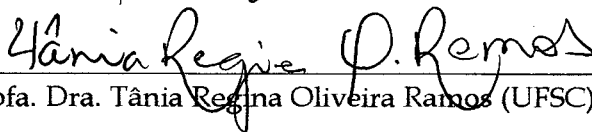
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. João Hernesto Weber (UFSC)
PRESIDENTE



Prof. Dr. Luis Augusto Fischer (UFRGS)



Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)

Prof. Dr. Walter Carlos Costa (UFSC)
SUPLENTE

*Como é por dentro outra pessoa
Quem é que o saberá sonhar?
A alma de outrem é outro universo
Com que não há comunicação possível,
Com que não há verdadeiro entendimento.*

*Nada sabemos da alma
Senão da nossa;
As dos outros são olhares,
São gestos, são palavras,
Com a suposição de qualquer semelhança
No fundo.*

Fernando Pessoa

*Os meus mais sinceros
agradecimentos aos meus pais, pelo
incentivo e paciência; aos meus amigos,
pelo apoio; e a todos aqueles que de uma
forma ou de outra contribuíram para a
criação dessa dissertação.*

SUMÁRIO

RESUMO	v
ABSTRACT	vi
APRESENTAÇÃO	7
1. DOM CASMURRO NA MIRA DA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA	10
1.1 ANTONIO CANDIDO	11
1.2 SILVIANO SANTIAGO	14
1.3 ROBERTO SCHWARZ	19
1.4 JOHN GLEDSON	32
1.5 ALFREDO BOSI	39
1.6 AINDA OUTRAS LEITURAS	46
1.6.1 Juracy Assman Saraiva	46
1.6.2 Lúcia Militz Da Costa	50
1.6.3 Luís Filipe Ribeiro	55
1.7 A CRÍTICA E A ANÁLISE DOS CONTOS	59
2. OS CONTOS, AS CAPITUS, OS BENTINHOS...	61
2.1 NINFAS, MUSAS E SERPENTES	72
2.2 OS FILHOS DO HOMEM	92
2.3 UNIDOS PARA SEMPRE?	104
3. O ÉDEN MACHADIANO	110
3.1 O NARRADOR	110
3.2 CONFISSÕES DE VIÚVO(A)	112
3.3 OS "EU" NARRADORES	117
3.4 É ELE QUEM NARRA	123
3.5 ENFIM O PODER!	125
3.6 ADÚLTERO E PODEROSO	133
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
5. BIBLIOGRAFIA	147
5.1 DO AUTOR	147
5.2 LEITURAS CRÍTICAS	147
5.3 TEORIA, HISTÓRIA, HISTÓRIA LITERÁRIA, CULTURA BRASILEIRA E OUTRAS CRÍTICAS	149

RESUMO

A presente dissertação apresenta uma análise comparativa entre uma seleção de contos e o romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis, visando a traçar perfis femininos e masculinos, na tentativa de apontar o adultério como um instrumento de disputa de poder masculino. O trabalho se encontra dividido em quatro capítulos. O primeiro procura rastrear as análises feitas contemporaneamente sobre *Dom Casmurro* e que compõem livros ou partes de livros. Nesse capítulo se encontram leituras do romance feitas por Silvano Santiago, Roberto Schwarz, Antonio Candido, Alfredo Bosi, John Gledson, entre outros. O segundo e terceiro capítulos apresentam as análises dos contos e a comparação estabelecida com o romance. Nesses capítulos são analisados os perfis masculinos e femininos, as relações conjugais e extraconjugais, os narradores e as relações de poder contidas nos contos. O capítulo final propõe-se apresentar os resultados do trabalho e a comprovação da hipótese formulada.

ABSTRACT

This dissertation presents a comparative analyses between a selection of short stories and the novel *Dom Casmurro* by Machado de Assis, aiming at drawing male and female portraits, in an attempt to point out adultery as an instrument of dispute of male power. This work is divided in four chapters. The first chapter aims at tracing the analyses performed presently about *Dom Casmurro* and which comprises books or parts of books. In such chapter one can find readings of the novel performed by Silviano Santiago, Roberto Schwarz, Antonio Candido, Alfredo Bosi, John Gledson, among others. The second and the third chapters present the analyses of the short stories and the comparison drew with the novel. In such chapters there is an analyses of the male and female portraits, the marriage and extra-marriage relations, the narrators and the relations of power presented in the short stories. The final chapter presents the results of this work and the evidence of the hypothesis made.

APRESENTAÇÃO

Machado de Assis sempre esteve na mira da crítica. Inúmeros ensaios e livros esmiuçaram, por todos os ângulos possíveis, a produção romanesca do autor. Se assim é, por que, então, falar novamente de Machado de Assis?

A crítica sempre voltou-se muito para a análise dos romances machadianos, deixando de lado a produção de contos do autor. Segundo John Gledson:

Machado de Assis escreveu cerca de duzentos contos, que abrangem praticamente toda a sua vida de escritor, desde 1858, quando contava dezenove anos, até 1907, um ano antes de sua morte. Esses contos sempre foram, em relação aos seus romances, relegados a um segundo plano. Ninguém nega a qualidade de Machado como contista, um dos melhores da história da literatura brasileira, digno de comparação, em muitos momentos, aos maiores contistas de sua época - Maupassant, Tchekhov ou Henry James. Mas a verdade é que, a despeito de sua popularidade, os contos de Machado não são levados tão a sério quanto mereciam¹.

Além disso, a produção de contos de Machado sempre esteve dirigida às mulheres, uma vez que a maioria dos contos eram publicados em revistas femininas como *O Jornal das Famílias* e *A Estação*. "As mulheres, suas vidas, seus amores e frustrações são um dos temas que continuarão a preocupar Machado por toda a sua carreira²". O escritor conseguia, através dos títulos aparentemente inocentes de seus contos, atrair o interesse das leitoras, voltadas para o amor e o casamento. Pouco a pouco as narrativas passaram a

¹ ASSIS, Machado de. Os contos de Machado de Assis: O machete e o violoncelo - John Gledson. In: *Contos: uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.15.

² *ibid.*, p.22

abordar temas mais ousados e menos românticos, algumas delas já apontando para o que viriam a ser os romances, como, por exemplo, "A parasita azul", considerada por Giedson o rascunho de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que Machado começa a tratar, abertamente, de assuntos como a prostituição e o adultério.

É o que ocorre também com o romance *Dom Casmurro*. *Dom Casmurro*, conforme grande parte da crítica contemporânea, revela um narrador-protagonista manipulador de fatos, uma mulher dissimulada e adúltera, sempre vista na ótica do narrador, e relações sociais que revelam preconceitos e enfatizam o poder de uma classe dominante. Na concepção de alguns críticos, entre os quais Roberto Schwarz, é através do adultério que são reveladas as relações de classe, a necessidade de poder e a brutalidade de uma classe que se fecha em si mesma.

Assim, reunindo uma pequena seleção de contos e o romance *Dom Casmurro*, a presente dissertação objetiva, através da descrição das personagens e seus relacionamentos, identificar o adultério como instrumento de disputa de poder masculino. Estabelecendo comparações entre os contos selecionados e o romance, tentaremos nortear a análise baseando-nos nos seguintes questionamentos: estaria a Capitu da Glória ou a Capitu de Matacavalos, na versão de Bento Santiago, em alguma(s) das mulheres dos contos de Machado? Em que aspectos pode-se fazer uma aproximação entre as personagens do romance e as personagens dos contos? Onde e em que consiste(m) a(s) diferença(s) entre as personagens centrais do romance e as

dos contos? Se, na concepção de Schwarz, o adultério em *Dom Casmurro* revela a brutalidade de uma classe dominante que não permite a ascensão de segmentos sociais que ameacem seu espaço, ocorreria o mesmo nos contos? Ou nos contos o adultério visa a outros objetivos? E quais seriam eles?

Para tentar responder a essas questões, esta dissertação apresenta dois blocos. O primeiro destina-se a expor as análises que a crítica contemporânea faz de *Dom Casmurro*. Assim, críticos como Roberto Schwarz, John Gledson, Antonio Candido, Alfredo Bosi, através de seus ensaios sobre o romance *Dom Casmurro*, fornecerão instrumental para a composição da análise dos contos. O segundo destina-se, por sua vez, à análise dos contos, quando serão traçados os perfis das personagens e das relações conjugais, apontando-se o adultério como uma “arma” de conquista de poder.

Realizado o percurso, esperamos que as respostas aos questionamentos aqui formulados comprovem a proposta desta dissertação: apontar o adultério como instrumento de disputa de poder, bem como aproximar as personagens centrais dos contos às personagens centrais do romance em foco. Com isso, pretende-se contribuir para um ainda “outro olhar” sobre a obra de Machado de Assis, pois como diz Gledson:

Pode ser que os vários gêneros que Machado usou fossem maneiras de acertar o seu relógio, de inventar novos registros nesse incomparável instrumento, a sua prosa. De qualquer maneira, se não nos abrimos a todos, a começar por estes contos, nos arriscamos a perder de vista dimensões essenciais de sua personalidade literária e de sua arte³.

³ *ibid.*, p.55

1. *DOM CASMURRO* NA MIRA DA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA

Considerado um dos principais romances machadianos, *Dom Casmurro* tornou-se alvo constante da crítica, que não se cansou, e não se cansa, como, aliás, é de sua natureza, de estabelecer sempre novas (re)leituras.

Como a sua “fortuna crítica” é extensa, optamos por um recorte, buscando verificar o que se tem dito contemporaneamente sobre *Dom Casmurro*. Para tanto, percorremos ensaios, capítulos de livros sobre Machado de Assis, ou mesmo livros inteiros dedicados ao autor, como os de Roberto Schwarz e John Gledson⁴. Dessa forma, abordamos as leituras realizadas pelos autores considerados “cânones” da crítica machadiana contemporânea, sem, contudo, deixar de citar algumas outras leituras pertinentes ao tema desta dissertação.

Narrado em 1ª pessoa, por um advogado aposentado, o romance, sob a ótica memorialística, vai pouco a pouco traçando uma história de amor e traição, da qual o narrador se diz a maior vítima. Com base no enredo, as primeiras críticas sobre o livro apoiavam o discurso do narrador e tratavam de buscar na trama a confirmação da dissimulação, sordidez e traição de Capitu.

⁴ Roberto Schwarz escreveu três livros sobre Machado de Assis, *Ao vencedor as Batatas* (Duas Cidades, 1992, 4ª edição), *Um mestre na periferia do capitalismo* (Duas Cidades, 1991, 2ª edição) e *Duas meninas* (Companhia das Letras, 1997). John Gledson escreveu *Machado de Assis: Ficção e História* (Paz e Terra, 1986) e *Machado de Assis: Impostura e realismo* (Companhia das Letras, 1991).

Foi em 1960, com a publicação do estudo de Helen Caldwell⁵, que as análises tomaram outro rumo e passaram a escutar com desconfiança a voz do narrador, que teria motivos de sobra para estabelecer a “sua verdade”, constituindo-se o romance numa espécie de discurso de “defesa” do narrador.

O ensaio de Caldwell permitiu que o romance fosse analisado sob outro enfoque, deixando de lado a questão que alimentou boa parte da crítica pregressa: “Capitu traiu ou não Bentinho”? Passando pelas mais variadas correntes de pensamento, as análises do romance *Dom Casmurro*, expostas neste capítulo, tratam antes de tudo de apontar para esses novos caminhos de leitura.

1.1 ANTONIO CANDIDO

Abordando a obra machadiana, Antonio Candido, escreve o ensaio intitulado “Esquema de Machado de Assis”. O ensaísta inicia seu estudo afirmando que muitos críticos, estudando Machado de Assis, tentaram encontrar as infiltrações de problemas pessoais, tais como a pobreza, a cor da pele, a carreira difícil, a doença nervosa, nas obras do escritor. Somente depois dos estudos de Jean-Michel Massa é que ter-se-ia desmistificado essa visão de escritor atormentado, atribuída a Machado.

Fazendo uma rápida retrospectiva da crítica machadiana, e as várias formas com que essa abordou a obra do escritor, Antonio Candido aponta para

⁵ CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. (Berkeley: Univ. of California Press, 1960)

o resultado positivo de tantas análises, sob perspectivas tão diversas:

Disso tudo resulta algo positivo para a crítica: a noção de que era preciso ler Machado, não com olhos convencionais; não com argúcia acadêmica, mas com o senso do desproporcionado e mesmo o anormal; daquilo que parece raro em nós à luz da psicologia de superfície, e no entanto compõe as camadas profundas de que brota o comportamento de cada um⁶.

O crítico afirma, ainda, que Machado não se teria deixado levar por modismos. A técnica do escritor consistiria em sugerir as coisas mais revoltantes de forma plácida, em estabelecer contrastes e ao mesmo tempo aproximar normalidade e anormalidade. Segundo Candido, é nisso que consistiria a modernidade de Machado de Assis.

Buscando ressaltar esse caráter moderno e complexo da escrita machadiana, o ensaísta procura mostrar que um dos principais problemas explorados pelos textos de Machado é o da identidade. As personagens machadianas estão sempre buscando saber quem são, o que são. Em “O Espelho”, o fato social (ser alferes da Guarda Nacional) assume um caráter indispensável para a integridade psicológica da personagem transformando-se em sua “segunda alma”. Em “O Alienista”, outro exemplo, o médico percebe que o germe do desequilíbrio, o germe da “segunda alma”, encontra-se latente em todos. Dessa forma, não haveria um só homem normal, a ponto de Bacamarte considerar-se a si mesmo como louco, internando-se e morrendo meses depois.

⁶ CANDIDO, Antonio, “Esquema de Machado de Assis”. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 24.

Candido vê na escrita machadiana mais um problema freqüente: "o da relação entre fato real e o fato imaginário"⁷, principalmente no que diz respeito ao ciúme. Citando *Dom Casmurro*, o crítico afirma que não é importante saber se a convicção de Bento é falsa ou verdadeira, pois, em ambos os casos, ela destrói sua casa e sua vida. E segue afirmando:

E concluímos que neste romance, como noutras situações da sua obra, o real pode ser o que parece ser real. E como a amizade e o amor aparecem mas podem não ser amizade nem amor, a ambigüidade gnosiológica se junta à ambigüidade psicológica para dissolver os conceitos morais e suscitar um mundo escorregadio, onde os contrários se tocam e se dissolvem⁸.

O ensaísta afirma, ainda, que outro problema constante na obra machadiana seria o sentido do ato. O homem é expresso através dos atos. Assim sendo, caberia à figura feminina "encarnar a decisão ética, o compromisso de ser no ato que não volta atrás, porque uma vez praticado define e obriga o ser de quem o praticou"⁹.

Candido indica, ainda, que as personagens machadianas são movidas pelo interesse, pelo ganho, pelo lucro, pelo prestígio. Dessa forma, perceber-se-ia que as mais desagradáveis e terríveis de suas personagens são os homens burgueses, freqüentadores das altas rodas sociais. A alma humana está, na obra de Machado, estreitamente ligada à profundidade das estruturas sociais, sendo uma o fator de ocultamento ou revelação da outra. //

⁷ *ibid.*, p.30.

⁸ *ibid.*, p.31.

⁹ *ibid.*, p.31.

Antonio Candido conclui seu ensaio aconselhando o leitor a não buscar nos escritos de Machado “uma coleção de apólogos nem uma galeria de tipos singulares”¹⁰, mas as “situações ficcionais” por ele inventadas.

1.2 SILVIANO SANTIAGO

Silviano Santiago, no ensaio denominado “Retórica da Verossimilhança”, publicado em *Uma literatura nos trópicos*, de 1978, procura mostrar a obra de Machado de Assis como um “todo coerentemente organizado”¹¹. Na sua ótica, a produção machadiana vem de um exercício consciente e crescente, ou seja, os textos, considerados por muitos críticos como monótonos seriam, na verdade, “a busca lenta e medida do esforço criador em favor de uma profundidade que não é criada pelo talento inato, mas pelo exercício consciente e duplo, da imaginação e dos meios de expressão de que dispõe todo e qualquer romancista”¹².

Assim, vislumbrando no trabalho de Machado de Assis um constante exercício de aprimoramento, Silviano Santiago considera necessário contestar também a divisão por fases da obra machadiana. Enfatizando essa afirmação, verifica haver uma forte correspondência entre *Ressurreição*, um romance da chamada 1ª fase de Machado de Assis, e *Dom Casmurro*, romance da sua “fase madura”.

¹⁰ *ibid.*, p. 39.

¹¹ SANTIAGO, Silviano. “Retórica da verossimilhança” In: *Uma literatura nos Trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.29.

¹² *ibid.*, p.30.

O crítico afirma que, embora Helen Caldwell tenha sido a primeira a perceber a relação entre *Ressurreição* e *Dom Casmurro*, não fez mais do que citá-la, terminando por trabalhar no seu *The Brazilian Othello of Machado de Assis* os dois romances em separado.

⁄ Silvano questiona, na seqüência de seu ensaio, a crítica machadiana que vê em *Dom Casmurro* um estudo psicológico do adultério feminino e que, por conta disso, passou publicamente a condenar ou a defender Capitu sem dar-se conta de que o romance apresenta-se antes de tudo como um estudo sobre o ciúme. √

⁄ Em *Dom Casmurro*, a grande chave de leitura, afirma o crítico, seria o narrador, o casmurro sexagenário, advogado experiente, que procura recriar na velhice a casa onde viveu na adolescência. Nessa perspectiva, Silvano mostra que a verdade a ser buscada no romance não seria a de Capitu, mas a do Casmurro. √ Para o crítico, é importante não esquecer que o romance é antes de mais nada um romance ético-moral, que exigiria a reflexão do leitor para o todo da obra e não para um segmento apenas.

O autor do ensaio preocupa-se em mostrar, também, a concepção que as personagens machadianas têm sobre o amor, sobre o casamento e as representações que homens e mulheres precisam fazer para chegar à união. Assim:

(...) o conceito de casamento restringe a expansão livre do sentimento, pois o amor é um sentimento enjaulado pela cerimônia cristã (o casamento), é este que possibilita a constituição da família. É pois o universo do amor machadiano asséptico, formal, são, rígido. É ainda masculina e burguesa a sua concepção de casamento. Amar é casar, é comprar título de propriedade. Qualquer invasão estranha nesta propriedade -amante- acarreta um curto-circuito emocional que invalida os dois primeiros termos¹³.

Portanto, para atingir seus objetivos, “passar do amor ao casamento” nas palavras de Silviano, homens e mulheres teriam que participar dos jogos impostos pela sociedade, usar máscaras, dissimular, ocultar ao máximo os seus mais legítimos sentimentos.

Em *Ressurreição*, exemplifica o crítico, a viúva Lívia expõe o dilema entre a razão (o casamento) e o sentimento (o amor). Se recusar a proposta de Félix será fiel ao marido falecido, prevalecendo a razão; se a aceita prevalece o sentimento, seu amor pelo rapaz. Na última hipótese paira a dúvida sobre seu caráter: se aceita um novo amor é porque será capaz de aceitar outros novos amores que porventura apareçam.

Esse mesmo drama é vivenciado por Félix, que, possuidor de um espírito inclinado á dúvida, aceita sem questionar as afirmações de uma carta anônima e rompe o compromisso com a viúva.

O romance *Dom Casmurro* seria, na concepção de Silviano Santiago, a potencialização do drama de Félix. Machado consegue tornar a trama mais ambígua, mais sutil, colocando o poder e a responsabilidade da narrativa a

¹³ *ibid.*, p. 33.

cargo da personagem ciumenta, Bento Santiago) da mesma forma que Félix, o casmurro toma decisões que não se justificam “pelo pleno conhecimento da verdade, mas por acreditar que os acontecimentos se encaixam e podem ser explicados pelo verossímil”¹⁴.

// Dom Casmurro, como exímio advogado, assume nesse sentido, a defesa de Bentinho e impinge a culpa a Capitu. “Assim, para Dom Casmurro o essencial era provar (e sair vencedor) que o conhecimento que tinha dos atos de Capitu quando menina lhe possibilitava um julgamento seguro sobre Capitu adulta e misteriosa”¹⁵.

O predomínio da imaginação sobre a memória seria outra característica marcante do romance, na visão de Silviano Santiago, constituindo aquilo que foi por ele denominado de “retórica da verossimilhança”. Machado de Assis, em vários momentos de seu romance, deixaria claro, na visão do crítico, o confronto das duas, imaginação e memória, e a vitória da primeira sobre a segunda.

Em *Dom Casmurro* a reconstituição do passado obedeceria a uma estratégia preestabelecida, na tentativa de tornar sua história legítima. Tanto que o casmurro saberia até em que ponto da narrativa deveria ser o meio do romance, tarefa impossível para quem escreve apenas para “espantar o tédio”.

¹⁴ *ibid.*, p.35.

¹⁵ *ibid.*, p. 36.

Outra característica importante da retórica da verossimilhança seria, segundo Silviano, impingir ao leitor “a igualdade pela semelhança”. Fazê-lo acreditar que a Capitu adulta já estava na Capitu menina como se essa fosse uma justificativa plausível e irrefutável. Com isso, o narrador não apenas afirma baseado em dados pouco concretos, como responsabiliza os outros personagens de fazerem tais afirmações. Ou seja, joga nos outros personagens a culpa da calúnia e empresta a eles sua própria contradição.

Isso posto:

Podemos desde já concluir então que o romance que estamos analisando dramatiza a “situação moral”, para usar a expressão de Machado ao criticar *O Primo Basílio*, de *Dom Casmurro*. Seu problema ético-moral é obvio, sua reconstituição do passado é egoísta e interesseira, medrosa, complacente para consigo mesmo, pois visa liberá-lo dessas “inquietas sombras” e das graves decisões de que é responsável. O remorso (outro vocabulário constante na pena de Machado crítico) deve rondar as suas últimas horas. (...) *Dom Casmurro* dá prioridade a este “velho inimigo” nas suas preocupações de suburbano pacato, e o afoga com sua escrita¹⁶.

Finalizando seu ensaio, Silviano Santiago afirma que Machado de Assis, ao escrever *Dom Casmurro*, em que o narrador-advogado e ex-seminarista nos tenta persuadir com **sua** verdade, utiliza dois equívocos da cultura brasileira: a proteção dos bacharéis e o beneplácito moral dos jesuítas.

O crítico, dedica, ainda, algumas linhas ao final à definição e explicação da palavra retórica. Baseado nos discursos de Sócrates, Silviano define a retórica como “um método de persuasão, de cujo uso o homem se vale

¹⁶ *ibid.*, p. 41.

para convencer um grupo de pessoas da sua opinião"¹⁷. Ainda baseado no filósofo grego, o ensaísta explica que o orador, na maioria das vezes, desliga-se da realidade, usando como ponto de referência para suas idéias o provável e não o real. Da mesma forma agiria // o narrador de *Dom Casmurro*, que, para confirmar sua versão dos fatos, faz constantemente uso do provável, na tentativa de persuadir o leitor e a si mesmo de que foi a única vítima da história.¹¹

Na conclusão, o crítico deixa clara a idéia perseguida durante todo o ensaio, que, por sua clareza e objetividade, merece ser citada na íntegra:

Machado de Assis - podemos concluir - quis com *Dom Casmurro* desmascarar certos hábitos de raciocínio, certos mecanismos de pensamento, certa benevolência retórica, hábitos, mecanismos e benevolência que estão para sempre enraizados na cultura brasileira, na medida em que foi dirigida pelo bacharelismo, que nada mais é, segundo Fernando Azevedo, do que "um mecanismo de pensamento a que nos acostumara a forma retórica e livresca do ensino colonial", e pelo ensino religioso. Como intelectual consciente e probo, espírito crítico dos mais afilados, perscrutador impiedoso da alma cultural brasileira, Machado de Assis assinala ironicamente os nossos defeitos. Mas este é um engajamento bem mais profundo e responsável do que o que se pediu arbitrariamente a Machado de Assis. E pensar que se pôde falar de filosofia de Machado acreditando que a base das suas idéias se encontrava no "ressentimento mulato"¹⁸ ...

1.3 ROBERTO SCHWARZ

Roberto Schwarz, em seu primeiro livro sobre a obra machadiana, *Ao Vencedor as Batatas*, partindo de uma perspectiva histórico-sociológica, faz um estudo sobre os primeiros romances machadianos. Primeiramente, aponta as contrariedades existentes na sociedade brasileira, esse espaço onde as idéias

¹⁷ *ibid.*, p. 44.

¹⁸ *ibid.*, p. 48.

antagônicas (liberalismo e escravismo) convivem e se deslocam constantemente de um lado para outro na cena brasileira.

Segundo o crítico, a sociedade brasileira do século XIX, incontestavelmente escravista, absorveria as idéias do liberalismo europeu, o que criaria um não-lugar. Afinal, o liberalismo no Brasil apoiar-se-ia, nesse período, naquilo que essa mesma ideologia condena, o escravismo e a política do favor. Era possível identificar no país três classes sociais distintas: latifundiários, escravos e “homens livres”, sendo a última o campo propício para um melhor desenvolvimento da política do favor, uma vez que para ter acesso à vida social e aos bens, o “homem livre” necessitava direta ou indiretamente do favor de um grande. Assim Schwarz se refere à questão do favor:

Assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressaltada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força. Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele (...) E assim como o profissional dependia do favor para o exercício de sua profissão, o pequeno proprietário depende dele para a segurança de sua propriedade, e o funcionário para seu posto. *O favor é a nossa mediação quase universal.* O favor é a nossa mediação quase universal - e sendo mais simpático do que o nexo escravista, a outra relação que a colônia nos legará, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção¹⁹. (Grifo do autor)

Dessa forma, em termos de argumentos, adotavam-se os princípios da burguesia européia contra a escravidão e o arbítrio; entretanto, na prática, “o favor reafirmava sem descanso os sentimentos e as noções em que implicava”²⁰. O Brasil vai, portanto, pondo e repondo idéias européias sempre

¹⁹ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992, p. 16.

²⁰ *ibid.*, p. 17.

em sentido "impróprio", o que serve de excelente campo para as artes, em especial a literatura.

No que concerne a Machado de Assis, o crítico traça, em *Ao vencedor as batatas*, uma análise de cada um dos primeiros romances do autor. Segundo Schwarz, a "1ª fase" de Machado de Assis seria caracterizada por uma "conformidade social, moral e familiar, que orienta a reflexão sobre os destinos individuais"²¹. Em seus quatro primeiros romances, *Ressurreição*, *A Mão e a Luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*, Machado descreveria situações que girariam em torno da estrutura familiar, na maioria das vezes refletora de uma classe social abastada e uma representação intocável da ordem e do sentido da vida. Nessa concepção, o "vilão" seria aquele que não respeitaria a instituição familiar.

Para Schwarz, embora caracterizada por um certo conformismo, a escrita machadiana permitiria analisar algumas situações, em muitos casos insólitas, que refletem a estrutura social. Claro está que essas reflexões trazem um cunho moralizante totalmente esquecido nas obras posteriores do escritor:

Contra as idéias sem pé na terra, e além do mais estrangeiras, e contra o tradicionalismo cego, Machado defende o interesse bem compreendido da sociedade brasileira: é preciso promover uma gente moderna, com iniciativa, dura se necessário para ... constituir família segundo princípios positivos, da conveniência dos ricos e dos pobres mais dotados²².

²¹ *ibid.*, p.66.

²² *ibid.*, p.75.

Em *A Mão e a Luva* e *Helena*, na ótica do crítico, ficaria evidente que as idéias opostas conviveriam em um mesmo espaço. O positivo e o negativo estabelecem ligações contínuas, não havendo exclusão de nenhum dos dois. Ao contrário, os dois pólos se unem para a composição de um todo onde a família e seus interesses devem ser preservados. No caso de *Helena*, além dessa convivência de elementos antagônicos, evidenciar-se-ia o paternalismo como única forma de manutenção e ascensão social. “Resumindo, o favor é a norma, o favor é insuportável, e fora do favor só existe miséria”²³.

Em *Iaiá Garcia*, paternalismo e interesses materiais se normalizam. É a descrença e a renúncia que elevam personagens como Esteia e Luís Garcia. Nesse livro começaria a surgir uma certa “desconfiança” no olhar machadiano, sem contudo chegar ao questionamento visível em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo. “Toda a descrença e ciência crítica acumuladas por Machado e pelas personagens destinam-se a escapar às ilusões do paternalismo, mas não a questioná-lo, o que seria faltar ao respeito e à gratidão”²⁴.

Embora considerado pelo crítico, um “mau livro”, *Iaiá Garcia* já aponta para “a descontinuidade, para a contingência, o inconcluso, o desperdiçado, o irremido”²⁵.

²³ *ibid.*, p. 95.

²⁴ *ibid.*, p.136.

²⁵ *ibid.*, p. 141.

Finalizando o livro, Roberto Schwarz faz referência à posição social de Machado de Assis. Segundo ele, o comedimento do escritor, o conformismo, o moralismo, eram as características de um escritor em ascensão social que ainda possuiria um olhar de baixo para cima. " (...) Machado completava a sua ascensão social. Em seus romances maduros o arbitrário será encarado com a intimidade humorística de quem se confessa praticante, e já não tem o que temer. O ponto de vista passou a ser o de cima"²⁶.

Totalmente dedicado à análise do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o segundo livro de Roberto Schwarz sobre Machado, intitulado *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*, dá continuidade ao estudo anterior.

"Schwarz apresenta *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como um romance de profanação, de provocação. O narrador "intromete-se" várias vezes no decorrer da trama, "perturbando" o foco narrativo. Essa característica seria decorrente de dois motivos: primeiro, a regra pela qual a narrativa foi composta e, segundo, pela estilização da conduta da classe dominante."

Além disso, o romance convergiria para dois temas: a) a volubilidade do narrador e; b) o constante desrespeito das normas (literárias, sociais, políticas, morais...). Nem mesmo o espaço e o tempo estão a salvo na narrativa, visto que a narrativa é feita por um "defunto-autor".

²⁶ *ibid.*, p. 161.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, “a matéria local é suporte de uma perspectiva universalista, enquanto o universalismo, sendo permeável a interesses circunstanciais, os quais passa a expressar, particulariza uma dinâmica histórica e funciona como ideologia”²⁷.

Outra questão abordada por Schwarz é a situação social e moral contida no romance. O fastio seria a mola propulsora das filosofias, ciências e políticas. Assim, as ações não realizadas acentuariam os benefícios que essa não realização pode trazer ao indivíduo.

O episódio em que Brás Cubas encontra Eugênia, a “flor da moita”, na Tijuca, revela justamente a relação de inferioridade (Eugênia) e superioridade (Brás) que aproximará e, mais tarde, afastará os dois. Tudo o que atraiu Brás servirá a Eugênia para repeli-lo, visto que o que distancia não é o defeito físico, mas a questão de classe:

O problema não estava no casamento desigual, admissível desde que reafirme o domínio dos proprietários. Inadmissíveis são a dignidade e o direito dos pobres, que restringiriam o campo à arbitrariedade dos homens de bem²⁸.

Na verdade, Brás Cubas quer desobrigar-se da pobreza, uma vez que a vida honesta não está ao alcance do pobres. Para Schwarz, o pobre, quando tenta buscar a independência, é visto como presunçoso e quando desiste de procurá-la é desprezível, ou seja, em ambos os casos resta às classes menos

²⁷ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo - Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1991, 2ª edição, p.52.

²⁸ *ibid.*, p. 96.

favorecidas apenas o desprezo e o descaso por parte das classes mais abastadas.

Seguindo a análise, Schwarz vê em Cotrim uma figura paradigmática do que pretende afirmar: ao mesmo tempo em que é um chefe de família exemplar, é avaro, contrabandista de escravos, praticante de cultos bárbaros, representação do modelo social brasileiro em total contraste com o progresso europeu. A Europa progride substancialmente e moderniza-se enquanto o Brasil, passando pelo processo de “modernização”, não consegue modificar ou deixar de praticar velhos hábitos. Modernidade e atraso convivem em um mesmo espaço, são facetas de um mesmo “ser social”, como a figura de Cotrim.

Schwarz verifica também que as novas teorias científicas, na segunda metade do século XIX, ganharam rapidamente novos adeptos, que viam nelas a redenção do país. Machado, porém, com seu olhar crítico, aponta para o cerne do problema. Nas palavras do crítico:

Era natural que os entusiastas transformassem o espírito científico em panacéia e no contrário dele mesmo. Já Machado percebeu as ironias latentes na situação e tratou de explorá-las sistematicamente. Onde os deslumbrados enxergavam a redenção, ele tomava recuo e anotava a existência de um problema específico. No contexto brasileiro, a leitura e propagação das novas luzes européias ocorria de modo particular, com ridículos também particulares²⁹.

²⁹ *ibid.*, p.144.

O crítico lembra que tudo o que vem dizendo sobre o romance decorre da intenção de “identificar a fisionomia de classe do narrador”³⁰. E que esse contexto específico se define no interior de um contexto maior de relações sociais:

A enumeração destes paradoxos e ajustamentos históricos ilustra a complexidade do trabalho literário nas *Memórias*. Machado de Assis pormenorizava e apurava a dimensão não-burguesa da existência burguesa no Brasil, e a estendia ao âmbito da convenção artística, na forma generalizadora da transgressão. Este passo naturalmente se via facilitado pelas evoluções antiliberais que na Europa começavam a empurrar em direção da ilegalidade assumida, evoluções de que era possível emprestar idéias e formas “adiantadas”. Em consequência, escravismo e clientelismo não são fixados apenas pelo lado óbvio, do atraso, mas também pelo lado perturbador e mais substantivo de sua afinidade com a tendência nova. Esta “modernidade”, que se poderia prestar para alibi de classe, no universo machadiano entretanto não alimenta ilusões: ela só lhe aumenta a miséria, pois, sem elogiar o atraso, desqualifica o progresso de que aquele faz parte. Uma posição crítica de altura difícil de igualar³¹.

Ainda segundo o crítico, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* objetivava expor a dimensão ideológica e os fundamentos de classe da(s) ideologia(s) no Brasil.

Por conseguinte, a forma de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* procura transcrever uma dificuldade histórica, apontar uma saída para ela e acusar o sacrifício no plano da composição. Machado, nesse romance, trataria todo o contexto em que está inserido de forma negativa. “O efeito realista, o *insight* histórico não estão na justeza ou no prolongamento das reflexões de

³⁰ *ibid.*, p.162.

³¹ *ibid.*, p. 174.

Brás Cubas, mas na sua eficácia como desconversa e no seu significado em outro nível, que cabe ao leitor identificar e construir³² (Grifo do autor).

Na ótica do crítico, muito marcante no romance seria o vaivém entre materialismo e espiritualismo que ora se completam ora servem como forças contrárias. A consciência é caracterizada pela volubilidade, que "pejorativamente é o não-ser, mas confrontada com o sistema das relações sociais, torna-se uma força concreta impossível de contornar"³³. A volubilidade de Brás Cubas consiste em descumprir, constantemente, as regras por ele mesmo estipuladas.

"Dessa forma, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, através de seu narrador "descomprometido com o terreno", põe à mostra "o formalismo da civilização burguesa", questiona, ironiza, satiriza a sociedade brasileira que tenta ajustar-se aos novos tempos. Segundo Schwarz:

(...) a parcimônia machadiana no uso da cor local, que a crítica às vezes assinala como um avanço em direção dos problemas do homem sem mais, é um passo da pitoresquização, ou melhor, da relativização do próprio universalismo burguês, cujas altas presunções contemporâneas tinham aqui - e nos demais países da periferia do Capital - uma de suas horas da verdade³⁴.

Roberto Schwarz conclui o livro mostrando que entre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e os romances da chamada "1ª fase" haveria uma descontinuidade inegável, mas também, embora difíceis de estabelecer,

³² *ibid.*, p. 181.

³³ *ibid.*, p. 197.

³⁴ *ibid.*, p. 203.

algumas semelhanças. O crítico faz notar novamente que os recursos e técnicas utilizados por Machado servem para caracterizar algumas categorias sociais expostas à modernização, às novas teorias científicas. Esses procedimentos, ao invés de prenderem-se aos constrangimentos sociais, aproximam-se deles, os expõem, lhes percebe a implicação. Nas palavras do crítico:

Voltando a Machado de Assis, vimos que a sua fórmula narrativa atende meticulosamente às questões ideológicas e artísticas do oitocentos brasileiro, ligadas à posição periférica do país. Acertos, impasses, estreitezas, ridículos, dos predecessores e dos contemporâneos, nada se perdeu, tudo se recompôs e transfigurou em elemento de verdade. Por outro lado, longe de representar um confinamento, a formalização das relações de classe locais fornece base verossímil ao universalismo caricato das Memórias, um dos aspectos da sua universalidade efetiva. Os imperativos da volubilidade, com feição nacional e de classe bem definida, imprimem movimento e significado histórico próprios ao repertório ostensivamente antilocalista de formas, referências, tópicos etc., cujo interesse artístico reside nesta mesma deformação. A notável independência e amplitude de Machado no trato literário com a tradição do ocidente depende da solução justa que ele elaborou para imitar a sua experiência histórica³⁵.

Recentemente publicado, o livro *Duas Meninas* (1997) traz um capítulo intitulado "A poesia envenenada de *Dom Casmurro*". Já no início do texto, Schwarz direciona as possíveis leituras cabíveis ao romance:

(O livro, assim, solicita três leituras sucessivas: uma romanesca, onde acompanhamos a formação e decomposição de um amor; a outra, de ânimo patriarcal e policial, à cata de prenúncios e evidências do adultério, dado como indubitável; e a terceira, efetuada a contracorrente, cujo suspeito e logo réu é o próprio Bento Santiago, na sua ânsia de convencer a si mesmo e ao leitor da culpa da mulher³⁶.)

³⁵ *ibid.*, p. 225.

³⁶ SCHWARZ, Roberto. "A poesia envenenada de *Dom Casmurro*". In: *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 10.

Partindo de Bento Santiago, Schwarz afirma que o fato de o narrador ser um advogado, da classe abastada, culto, dotado de habilidades artísticas, não representa “uma contribuição a mais para a civilização do país, e sim, ousadamente, a cobertura cultural da opressão de classe”³⁷. Esse narrador tendencioso revela-se uma personagem que “distorce o que vê, deduz mal” e não apresenta argumentos consistentes que comprovem a sua versão da história. Portanto, a pergunta que lança ao leitor, se estaria ou não na Capitu de Matacavalos a Capitu da Glória, não possui resposta. Mas estaria bastante claro, em todo o relato, que o Bento da Glória já estava, e bem formulado, no Bento de Matacavalos.

Analisando o romance tendo em vista as relações sociais nele representadas, Schwarz revela uma família abastada, sem a figura do patriarca que vive de rendas. O agregado José Dias assume ares de proprietário. Com seus superiores é subalterno, bajulador, adulator e busca estar sempre de acordo com os padrões e preceitos da classe de seus senhores, “pois se faltar a simpatia podem não lhe reconhecer as fumaças de homem livre”³⁸. Já com seus iguais, e o crítico faz questão de dizer que o agregado não faz uso desse termo, age com supremacia, considerando-se superior a eles. Tais características permitem-lhe uma vida de conforto e um certo apreço da família.

As relações de dependência não se verificam apenas com José Dias. Há também parentes menos favorecidos, escravos, comensais, vizinhos com

³⁷ *ibid.*, p. 13.

³⁸ *ibid.*, p. 21.

obrigações que juntos formam um grande núcleo, como as grandes famílias rurais que passaram a residir na cidade.

Para o crítico, o oposto de José Dias é Capitu.³⁹ Consciente de sua individualidade, atua objetivamente no cumprimento de suas metas. Nesse sentido, ela não apenas é o oposto de José Dias, como do próprio Bentinho, que diante da autoridade perde a força e refugia-se no imaginário. Capitu não se intimida e traça suas estratégias no espaço real. Nas palavras de Schwarz:

(...) Capitu não é Capitu só porque pensa com a própria cabeça. Embora emancipada interiormente da sujeição paternalista, exteriormente ela tem de se haver com essa mesma sujeição, que forma o seu meio. O encanto da personagem se deve à naturalidade com que se move no ambiente que superou, cujos meandros e mecanismos a menina conhece com discernimento de estadista. É como se a intimidade entre a inteligência e o contexto retrógrado comportasse um fim feliz, uma brecha risonha por onde se solucionassem a injustiça de classe e a paralisia tradicionalista, algo como a versão local da 'carreira aberta ao talento'.³⁹

Bento, por sua vez, depois de deixar o seminário, vai estudar Direito em São Paulo e finalmente casar-se com Capitu. Sendo agora o chefe da família, supõe-se que os conflitos interiores causados pela autoridade, em criança, tenham desaparecido. Porém, o que de fato ocorre é uma troca de naturezas, os conflitos são agora gerados pelo ciúme.

A segunda parte do livro *Dom Casmurro*, que inicia com o casamento de Bento e Capitu, mesmo parecendo tratar das dificuldades de relacionamento entre duas pessoas, segue tratando o tema central: "(...) a prerrogativa que tem o proprietário à brasileira de confundir as suas vontades, mesmo as escusas,

³⁹ *ibid.*, p. 25.

com os foros da lei, da dignidade, etc., segundo a conveniência ou inclinação do momento, e sem que os dependentes tenham como contrastá-lo"⁴⁰. Resta agora estabelecer um elo de ligação entre a primeira e a segunda parte do romance.

“Ainda na perspectiva do crítico, a primeira parte aponta situações, mostra pistas que vão construindo a Capitu que, na versão do narrador, foi capaz de trair o protagonista com seu melhor amigo, revelando cruamente que “a mulher com idéias próprias tinha que dar em adultério e no filho do outro”⁴¹. Assim, o Bento/ Casmurro se identifica ao conservadorismo, ao qual de uma forma ou de outra havia se oposto na primeira etapa.

Dessa forma, o novo Bento, agora casmurro, nasce da junção de suas idéias e vontades confusas, com a autoridade patriarcal, e não da traição de Capitu, como insiste em dizer. Assumindo a autoridade, não pode mais aceitar a inteligência, a objetividade e a sagacidade de Capitu.

Concluindo, Schwarz ainda comenta o capítulo inicial do livro, no qual o narrador afirma que, tendo se apropriado da alcunha dada pelo poeta para dar título ao livro, poderia este crer que o livro era seu. Assim associa a autoria à paternidade, agredindo os “funcionamentos socializados que tomam algo aqui e ali e devem essa colaboração a muitos”⁴². Assim, afirma:

⁴⁰ *ibid.*, p. 29.

⁴¹ *ibid.*, p. 33.

⁴² *ibid.*, p. 38.

(...) a autoria, e através dela a propriedade, são processos menos obviamente individuais do que parecem, contudo, a ironia e liberdade de espírito dessa posição moderna desaparecem incontinentemente quando a mesma ordem de idéias é trazida à esfera dos tabus patriarcais, reafirmados com determinação selvagem. Nada mais sugestivo como caracterização de classe do que essa seqüência - ritmo, do simpático, ao ousado, ao ferozmente regressivo, ou forçando um pouco a nota, do cronista das graças locais ao socialista, ao proprietário disposto a tudo⁴³.

E encerra o ensaio analisando o narrador:

O narrador capcioso, que sai da regra e sujeita a convenção literária às suas prerrogativas de classe, responde aos dois momentos. Por um lado, expressa e desnuda o arbítrio, o enlouquecimento do proprietário em face de seus dependentes, por outro, faz descrever do padrão universal que, além de não impedir nada, ajuda o narrador, patriarca e proprietário, a esconder eficazmente os seus interesses impublicáveis⁴⁴.

1.4 JOHN GLEDSON

Publicado em 1991, o livro de John Gledson, *Machado de Assis: Impostura e Realismo*, dialoga constantemente com os textos de Roberto Schwarz.

Segundo Gledson, *Dom Casmurro* pauta-se por modelos sociais. Embora os estudiosos ressaltem constantemente a perspicácia psicológica de Machado, a qual o crítico em nenhum momento nega, nos grandes romances o enredo e o retrato das personagens são determinados, em primeiro lugar, por fatores sociais⁴⁵.

⁴³ *ibid.*, p. 39.

⁴⁴ *ibid.*, p. 40.

⁴⁵ GLEDSON, John. *Machado de Assis: Impostura e Realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.13.

Levando em consideração as afirmações de que o que apoia os romances machadianos é o fato social, o crítico considera *Dom Casmurro* um romance muito próximo ao realismo, entendendo-se “por realismo a intenção do romancista de revelar, através da ficção, a verdadeira natureza da sociedade(...)”⁴⁶.

E segue afirmando que:

(...) *Dom Casmurro* é romance realista, não apenas em termos genéricos, mas em seus detalhes, tanto na forma como no conteúdo. Revela a verdade (do romancista) em mais de um nível, creio, e isso é o que o torna um momento tão privilegiado e fascinante da ficção de Machado. Não só mostra uma ordem social conservadora empenhada numa tentativa dolorosa e, sob muitas formas, fracassada e autodestruidora de conservar seu poder e sua autoconfiança: o microcosmos familiar, visto como uma metáfora de toda a classe dominante, também desvenda verdades sobre a composição política, ideológica e religiosa do Segundo Reinado⁴⁷.

O crítico segue sua análise observando que o texto do romance é bastante fragmentário, um senhor escreve suas memórias parando vez por outra para opinar, refletir, divagar, indo, de capítulo a capítulo, envolvendo o leitor que, quase sempre, aceita a versão do narrador:

O objetivo dessa ordem de coisas (fragmentação textual que mescla o amor e o ciúme) é manifesto: o leitor se envolve na trama sem compreender de todo o que está ocorrendo, ou aonde está sendo conduzido, de modo que, quando começa a perceber, já perdeu a capacidade para julgar como observador imparcial⁴⁸.

⁴⁶ *ibid.*, p.13.

⁴⁷ *ibid.*, p.13.

⁴⁸ *ibid.*, p. 26.

Bento/Casmurro é, portanto, “um narrador enganador, porque o que de fato está em questão é a sua obsessão patológica”⁴⁹ e não o adultério de Capitu.

Buscando pistas no discurso do narrador, Giedson procura ir além das imagens e opiniões de uma testemunha que interfere ocultando ou revelando o que é de seu interesse exclusivo. Assim, a análise propriamente dita inicia-se pela figura de José Dias.

José Dias é um agregado da família de Bentinho. Embora ocupando uma posição instável, já que pode a qualquer momento ser dispensado pela família, é ele quem apresenta os fatos, faz considerações, aponta ou aprova soluções, numa inversão de papéis. E é exatamente para manter sua posição na família que avisa D. Glória do envolvimento entre Bentinho e Capitu, alertando-a para um possível futuro casamento.

A família, composta por um adolescente, três viúvos, além do agregado, vive de rendas, ou seja, nenhum deles trabalha, reforçando a idéia em voga de que trabalhar é tarefa para as classes sociais de posição inferior. Não há um patriarca, o pai de Bentinho morreu quando o rapaz era muito pequeno. O fato de não existir a figura do patriarca, na visão de Giedson, permitiria a Machado apontar o patriarcalismo da sociedade carioca e brasileira e, mais do que isso, apontar para a sua decadência ou abordar aspectos que levariam a ela.

⁴⁹ *ibid.*, p.33.

No que se refere à família Pádua, o “chefe” é um funcionário público de baixo escalão que permite certas intimidades entre os dois jovens porque o casamento entre ambos seria de grande benefício para a família. Capitu, por sua vez, através dos silêncios, relatados pelo narrador, mostra ter plena consciência de sua classe e as limitações que esta lhe impõe.

Já Bento, para o crítico, a chave de todo o romance, é o retrato do ciúme. *Dom Casmurro* teria por ponto de partida, assim, a atitude de Bento de ver coisas onde não há nada para ver e tratar de convencer-se de que de fato essas “coisas” são a “verdade”. Em suma, Bentinho transformaria verossimilhança em verdade. Eis como Gledson caracteriza Bento:

Do ponto de vista psicológico, Bento é a mais complexa criação de Machado. (...) No centro de tudo está sua inexperiência (de Bento), fruto da posição social privilegiada e da recusa da mãe a deixá-lo crescer normalmente. Porque não consegue compreender o mundo ou outras pessoas como realmente são, cria, defensivamente, suas próprias versões deles, e por fim, sua própria trama metafórica (o adultério), que une em pecado e danação duas personagens que mais ameaçam seu mundo⁵⁰.

Deixando o plano das personagens centrais individuais, Gledson analisa a trama buscando nela implicações sociais e políticas. Elas manifestar-se-iam, segundo o autor, de maneira bastante sutil, já que aparentemente, e pelas próprias características de Bento/Casmurro, ele não se preocuparia muito com as questões sociais e políticas do espaço em que está inserido.

⁵⁰ *ibid.*, p. 84.

Por essa via de análise, Giedson perceberá nas personagens machadianas uma tendência a imitar Napoleão, entre elas, José Dias. “Napoleão é figura-chave em toda descrição adequada do mundo político de Machado: representa sobretudo um ideal de realização e poder pessoal, ao qual aspiram muitos, embora ninguém o alcance”⁵¹.

No caso de Bento, a relação existente encontrar-se-ia entre o jovem e o Imperador D. Pedro II. A Maioridade apresentaria um paralelo direto com as idades de Bentinho e D. Pedro, que são forçados a assumir responsabilidades para as quais ainda não estavam preparados. Além disso, ambos teriam aversão a montar a cavalo, o gosto de ambos pelos livros etc. Pequenos detalhes que poderiam passar despercebidos mas que, na verdade, aproximam o “real” do “ficcional”.

Na ótica de Gledson, essa aproximação ocorreria também ao referir-se *Dom Casmurro* à religião. Relatando o episódio ocorrido na Igreja por causa das varas e tochas da procissão, *Dom Casmurro* estaria abordando a Questão Religiosa, ilustrando o papel social da religião no Império.

A morte de Escobar representaria, de outra parte, a barreira existente entre o período da Conciliação, de paz, tranquilidade, segurança, e o período de crise, de angústias e incertezas. Escobar seria a representação estática de um homem de negócios, uma espécie de Palha que não atinge seus objetivos.

⁵¹ *ibid.*, p. 91.

A respeito do episódio entre Bentinho e Manduca, Gledson também apresenta uma análise de perspectivas políticas. Segundo ele, Bentinho representa o Brasil e Manduca, o Paraguai (uma combinação de pobreza e instinto agressivo). A disputa entre ambos revelaria um esvaziamento de motivos que levaram à morte milhares de pessoas. “Morreu afinal, como os Estados morrem”⁵².

Por último, perseguindo essa análise das implicações políticas do romance, Gledson analisa a figura de Ezequiel. O romance estaria todo calcado no Império. Ezequiel representaria o futuro, um futuro indefinido, incerto, que insistiria em voltar-se para o passado (arqueologia). Um futuro que não consegue buscar o novo, que não abre perspectivas novas, estando fadado à morte.

O capítulo que antecede a conclusão destina-se a apresentar algumas questões de ordem filosófica e religiosa. A sátira machadiana, analisada, a princípio, como voltada contra o positivismo, prestar-se-ia, na verdade, a toda e qualquer teoria que tivesse como base o egoísmo e o egocentrismo. Condensando as várias teorias em voga pela elite carioca, Machado criaria o Humanitismo, justificativa perfeita para o egoísmo humano.

Em relação ao cristianismo, Gledson verifica que ele sofre um processo de “degradação” na sátira machadiana. Essa doutrina, de origem idealista, adapta-se às imperfeições do mundo e às concepções de cada indivíduo.

⁵² ASSIS, Machado. *Dom Casmurro* In: *Obras Completas*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, p. 895.

Bentinho, por exemplo, sempre foi um devoto fiel, porém, para ele Deus sempre foi um benévolo negociador que trocava orações por favores. Deus é relativizado, já que desce de seu patamar de divindade. A religião, o cristianismo, passa a ser a doutrina que justifica o egoísmo de Bento. Em outras palavras, o cristianismo é o Humanitismo de Bento. Na citação de Gledson: "Como assinala Roberto Schwarz, ao Cristianismo é dado o papel de justificar e salvar a família patriarcal das piores conseqüências de suas próprias ações"⁵³.

Concluindo o livro, John Gledson alerta-nos uma vez mais para a confiabilidade do discurso de um narrador experiente e advogado que se vale dos mais variados recursos metafóricos para angariar mais adeptos a sua causa.

Embora concorde com as afirmações de Schwarz e, em muitos momentos, faça uso delas, John Gledson trilha um novo caminho: verifica o papel da política nas obras de Machado de Assis. Através de uma análise pautada nos fatos históricos, traça a visão que o escritor tinha da situação política, que se refletia no social, e a posição dele diante dos fatos.

Dessa forma, se uma leitura no primeiro nível não indica vestígios de uma discussão política no romance, uma leitura mais apurada e menos ingênua pode revelar não apenas a situação política vigente, como a posição

⁵³ GLEDSON, p. 171.

de Machado de Assis a ela. É através dessa perspectiva que John Gledson analisa *Dom Casmurro*.

1.5 ALFREDO BOSI

O mais recente ensaio sobre o romance *Dom Casmurro* é o capítulo intitulado "O Enigma do Olhar", do livro homônimo escrito por Alfredo Bosi, publicado no corrente ano. Nesse ensaio Bosi procura mostrar que o foco da análise da obra de Machado de Assis deve concentrar-se em entender o olhar machadiano. Segundo o crítico, esse olhar é simultaneamente "negação e atenuação", é "gesto crítico e tom concessivo"⁵⁴.

Para Alfredo Bosi, o principal foco de interesse de Machado de Assis é o comportamento humano. É através da vivência de homens e mulheres "reais" no Rio de Janeiro do final do Segundo Império que Machado consegue retratar claramente o comportamento humano.

Dando seqüência ao ensaio, o crítico refere-se às análises já feitas sobre a obra do "velho bruxo do Cosme Velho", em especial as de Raymundo Faoro e Roberto Schwarz, de cunho sociológico. E conclui seu pensamento sobre esses críticos afirmando:

O que a sociologia determinista da literatura faz é uma operação até certo ponto simples de raciocínio generalizante. O pressuposto é conhecido: os tipos sociais existem, absolutamente, fora e dentro do texto. São peças-chave no processo de reprodução do sistema social. Se o autor transpôs para o plano do simbólico alguns esquemas de conduta que se

⁵⁴ BOSI, Alfredo. "O Enigma do olhar". In: *O Enigma do Olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 11.

encontram previamente na sociedade (sinônimo, aqui, de "realidade"), por que não conceber toda a esfera da obra ficcional como uma vasta rede tipológica? A teoria do reflexo não pede outra coisa à literatura: o externo que vira interno é considerado por Lukács a pedra de toque do pensamento materialista⁵⁵.

Bosi, no entanto, afirma que apenas uma parte da obra machadiana poderia ajustar-se a essa "redução".

Machado, a seu ver, conseguiria criar personagens que reúnem e associam características excludentes: "desejo e interesse não se dissociam. A natural candura e a perfeita dissimulação aparecem juntas, quando necessário e mais de uma vez, no laboratório do analista"⁵⁶.

As mulheres machadianas, segundo o crítico, não são as caricaturas do naturalismo, ou as idealizadas românticas. São mulheres conscientes de seu poder de sedução e sabem perfeitamente quais as regras e sua função no jogo social.

Dessa forma, Iaiá, Sofia e Capitu sabem muito bem o que fazer e como fazer para atingir seus respectivos projetos de vida. No caso de Capitu, o casamento com Bento Santiago é o seu projeto. A sua alma exterior, tal qual no conto "O Espelho", seria o conjunto de sinais exteriores de seu novo status de "senhora" casada:

Nesse segundo degrau, o tipo comum da mocinha bonita e viva, que o "equivocado da fortuna" fizera nascer em berço modesto, se enriquece e se personaliza pela ação de uma vontade potente. A densidade da

⁵⁵ *ibid.*, p. 16.

⁵⁶ *ibid.*, p. 21.

personagem vem precisamente da ênfase que o narrador dá à força dos seus instintos e do seu querer; ou seja, a plena expressão da primeira natureza, metade do ser humano. E é no coração da escrita ficcional, no uso da imagem e da metáfora, que o escritor explora essa verdade de sangue e nervos, mola do enredo⁵⁷.

Segundo Bosi, a personagem feminina machadiana adota o adultério “a meias” para aliar “o amor e a consideração pública”. Confessar o adultério seria perder o que foi conquistado: o matrimônio e o patrimônio.

Um exemplo desse poder conferido à mulher através do matrimônio e do patrimônio é Capitu. Apesar de separada do marido, mantém as aparências, ou seja, continua vivendo como uma mulher casada, já que o próprio Bentinho finge visitá-la freqüentemente, e tem todo o conforto do patrimônio, pois sustentada pelo marido vive na Suíça como um abastada senhora sul-americana. Tudo isso revelaria, na visão do crítico, que a figura feminina não se interessa apenas pelo patrimônio. Para ela, o casamento também é muito importante, pois é dele que provém seu status social.⁵⁸

De qualquer forma, Machado parece mais interessado em mostrar que “os homens de todas as épocas foram vítimas complacentes de suas ilusões e de toda sorte de paixões cristalizadas em um conceito que é, ao mesmo tempo, natural e social: o interesse”⁵⁸.

O olhar machadiano move-se em relação às personagens distanciando-se, aproximando-se, ou mesmo penetrando-as. E o mais

⁵⁷ *ibid.*, p. 24.

⁵⁸ *ibid.*, p. 29.

importante, Machado delega aos seus personagens essa mesma possibilidade de olhar. Os agregados, por exemplo, utilizam um olhar de baixo para cima. É através do olhar do outro que a personagem se tece. Pelo olhar dos agregados Capitu é dissimulada, interesseira, falsa, “cigana oblíqua”. Aos olhos de Bento, Capitu é força, natureza, “mar com suas vagas que vêm e vão”⁵⁹.

Através do olhar do narrador vêem-se as reações de Capitu. Mesmo sendo um habilidoso advogado, deixa transparecer sua pouca convicção em momentos como a cena em que acusa Capitu de traição, para em seguida revertê-la ao grau acusatório de sempre.

Segundo Bosi, cabe a Machado de Assis a responsabilidade pelo discurso do narrador. É o autor que “olha para todos os lados, circularmente, percorrendo os diferentes níveis da experiência própria ou alheia”⁶⁰. Em *Dom Casmurro*, ele permite que o narrador se exponha por completo ao olhar do leitor, deixando à mostra suas fraquezas, seus medos, seus ímpetos perversos etc. Dessa forma, o narrador do romance não apresenta o tom irônico, cínico e fastidioso do narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mas o tom do esvaziamento, do malogro da “ação”, bem como o da sua fragilidade existencial: “faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo”.

Alfredo Bosi remete também a uma corrente de análise da obra machadiana, baseada no livro de Helen Caldwell e adotada de vários ângulos por Silviano Santiago, John Giedson e Roberto Schwarz, que opera uma

⁵⁹ *ibid.*, p. 33.

⁶⁰ *ibid.*, p. 37.

dissociação entre a figura do autor, a consciência autoral e o foco narrativo explícito. Dessa forma, o foco narrativo não corresponderia ao verdadeiro olhar do autor e não haveria ligação entre a forma de pensar do narrador e a do autor. Essa visão, porém, é contestada pelo crítico, que concebe os narradores dos dois romances como facetas de um mesmo autor:

Ignorar ou desqualificar o tom com que o drama é narrado, e supor que o autor tenha forjado, o tempo todo, um narrador desprezivelmente caviloso ao qual se deve recusar todo o crédito, é levar a extremos problemáticos a hipótese da dissociação⁶¹.

Na obra machadiana, o crítico irá encontrar personagens que melhor se aproximam da figura humana, com sentimentos menos precários e frívolos e mais dignos. Assim, Machado, num período assinalado pela crise do idealismo romântico, "pôde voltar livremente os olhos para as mais variadas formas de conduta"⁶². Seria no mundo do romance que o escritor não apenas mostraria o cinismo e o ceticismo das personagens como criaria, também, alguns símbolos da resistência e dignidade humanos.

Lembrando das personagens Helena e Iaiá, o crítico reforça o caráter móvel do olhar machadiano que consegue deslocar-se do interesse para o desinteresse e mostrar as relações sociais expressas nas atitudes de ambas personagens.

⁶¹ *ibid.*, p. 41.

⁶² *ibid.*, p. 44.

Citando o exemplo de Helena, que morre de uma crise de consciência,

Alfredo Bosi define sua perspectiva analítica do olhar:

O olho crítico do escritor penetra o seu objeto e o transcende. A configuração local - no caso, a estreita esfera de burguesia fluminense - não teria sido representada como foi, com os seus limites e mazelas, se o olhar que a intuiu não houvesse sido trabalhado por valores que diferiam, em mais de um aspecto, dos reinantes naquele pequeno mundo observado. O olho que só reflete é espelho, mas o olhar que sonda e perscruta é foco de luz. O olhar não decalca passivamente, mas escolhe, recorta e julga as figuras da cena social mediante critérios que são culturais e morais, saturados portanto de memória e pensamento. A diferença entre o olhar-espelho e o olhar-foco é vital na formação da perspectiva. No primeiro, teríamos a narrativa como reflexo de uma realidade já formada e exterior à consciência. No segundo, temos a narrativa como processo expressivo, forma viva de intuições e lembranças que apreendem estados de alma provocados no narrador pela experiência do real⁶³.

O ensaísta segue afirmando que o grande problema para o leitor de Machado é perceber em que grau está o olhar do autor, já que muitas vezes não se consegue avaliar o grau de distanciamento que o narrador crítico mantém em relação a cada personagem. Há momentos em que ele culpa, desculpando, parecendo saber muito bem o peso que têm o instinto e o interesse.

Criando personagens de resistência ao denominado "conformismo da ideologia utilitária", Machado move seu olhar "de aparentemente conformista, ou convencional, a crítico, sem que o tom concessivo deixe transparecer qualquer impulso de indignação"⁶⁴.

⁶³ *ibid.*, p. 48.

⁶⁴ *ibid.*, p. 54.

— Esse caráter de mobilidade do olhar machadiano faz com que haja uma interação entre as almas raras e resistentes e as almas feitas de egoísmo. Dessa forma, seria bastante complexo tentar dar uma definição única a sua perspectiva. O olhar universal de Machado conseguiu superar “os grandes esquemas em cena: o paternalismo brasileiro e o liberalismo europeu”⁶⁵.

Alfredo Bosi observa ainda a questão do liberalismo na obra de Machado de Assis. Segundo o crítico, “o liberalismo que premia o mérito é argumento do rico”⁶⁶. Esse argumento foi inventado pelo rico para ser usado por ele, como defesa ou auto-elogio.

Os mais abastados só exercem um “modelo ético nobre” quando lhes convém, quando essa atitude serve para conferir-lhes distinção. Todos têm a sua “alma externa” originada de sua posição social e vale tudo para mantê-la.

Concluindo o capítulo, Alfredo Bosi reafirma a característica machadiana de convivência dos contrários em um mesmo espaço, a característica de um olhar não-fixado que percorre todos os espaços e níveis sociais e finaliza oferecendo ao leitor machadiano um desafio:

De todo modo, as tensões existem e nascem da interação dos caracteres diversos que dançam, ora juntos, ora descontraídos, o mesmo baile onde cabe ao leitor discernir em cada figurante o que é máscara e o que é a face verdadeira⁶⁷.

⁶⁵ *ibid.*, p. 59.

⁶⁶ *ibid.*, p. 60.

⁶⁷ *ibid.*, p. 72.

1.6 AINDA OUTRAS LEITURAS

Embora os autores que seguem não sejam considerados “cânones” da crítica machadiana contemporânea apresentam, sob perspectivas diversas, novas leituras do romance *Dom Casmurro*.

1.6.1 Juracy Assman Saraiva

Fazendo uso de uma outra perspectiva analítica, a da escrita memorialística, Juracy Assman Saraiva, em *O circuito das memórias em Machado de Assis*, analisa três romances machadianos; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*. O capítulo que trata de *Dom Casmurro*, intitulado “*Dom Casmurro: confissão e representação*”, baseia-se nas teorias de Barthes e Genette. A análise fecha-se em si mesma estabelecendo contato apenas com o literário. O texto pretende traçar o que poderíamos chamar de perfil literário, ou seja, mostrar que espécie de procedimentos literários são utilizados pelo narrador do romance, chave da narrativa.

A autora inicia o capítulo afirmando que o “eu” da narrativa constrói-se na relação de identidade entre o narrador e o protagonista. Embora o processo narrativo tente mostrar um “despojamento do eu”, um distanciamento, o que de fato se verifica é uma profunda ligação entre o sujeito e sua própria história, “o que sugere, por um lado, a imparcialidade do enunciador e, por outro, os

possíveis velamentos impostos à palavra”⁶⁸. Na narrativa “o sujeito e sua memória dirigem a evocação do passado e subordinam-na ao presente do ato da escrita para justificar a transformação do eu e registrar os episódios que a ela conduziram”⁶⁹.

O narrador apresentaria, conforme Asmann, uma característica essencial, a perda do “eu”. É da consciência dessa perda que surgiria o relato. Porém, em seguida, o próprio narrador constataria que a memória não consegue preencher essa lacuna, o que se configuraria em novo fracasso.

Para Juracy, “ciúmes doentios, imaginação desenfreada, dubiedade comportamental são as características de Bento Santiago, que avultam até ao paroxismo, transfigurando-o em Dom Casmurro”⁷⁰. Assim sendo, o narrador, valendo-se de um discurso memorialístico, posicionar-se-ia no tempo ulterior ao da história: os acontecimentos que são narrados já teriam ocorrido e o narrador teria pleno conhecimento deles. Dessa forma, dando nova perspectiva ao passado, já que o retoma com uma consciência imersa no presente, *Dom Casmurro* permitir-se-ia uma reinterpretação dos episódios, selecionando apenas as situações que servem para dar sustentação a sua verdade, a de que fora vítima de uma traição.

⁶⁸ SARAIVA, Juracy Assman. “*Dom Casmurro*: confissão e representação”. In: *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 95.

⁶⁹ *ibid.*, p. 95.

⁷⁰ *ibid.*, p. 103.

Por conseguinte, na perspectiva da autora, a “imagem” de Capitu é constituída através “de um sentimento e em função de uma finalidade”⁷¹, por um homem que se supõe enganado e que domina os procedimentos jurídicos, colocando-os a seu serviço. O que torna mais fascinante a narrativa, na visão da ensaísta, é que o narrador está intimamente veiculado à imagem de Capitu, e à medida que expõe a dissimulação e as más atitudes e intenções da companheira, revela-se a si próprio e expõe sua própria dissimulação e más atitudes. Nesse jogo de esconde-mostra, sutilmente tecido, o leitor seria convidado a participar, como ouvinte, como confessor de um senhor que narra as suas memórias, passando a acreditar nelas.

Outro ponto abordado pelo capítulo é a questão do muro. Segundo a autora:

(...) o muro conota a interdição e o segredo; o limite entre a infância e a adolescência, entre o legalmente aceito e o reprovável; mas preserva, também, o território da intimidade e do enlevo amoroso, território que se expande e que passa a ocupar, além do quintal, a sala de visitas da casa de Capitu⁷².

Nesse espaço Capitu se torna a confidente, a conselheira de Bentinho, papel que dividirá depois com Escobar, haja vista que no seminário é Escobar quem atua de confidente e conselheiro. Não havendo uma comunhão plena entre os dois confessores e Bentinho, este se sente traído e elimina seus confidentes. Eliminando-os, o narrador abriria espaço a um novo confidente, o leitor, elemento que não está próximo e que, na medida em que é evocado,

⁷¹ *ibid.*, p. 114.

⁷² *ibid.*, p. 118.

aproxima-se ou distancia-se dos eventos narrados. Esse jogo mostraria que “a intencionalidade do texto não se reduz, pois, a instituir sentidos ambíguos, mas a fundamentar a própria ambigüidade”⁷³.

Utilizando metáforas como o mar, a ópera, o livro, o narrador mostraria que tais atos (Capitu/mar ópera/livro) se igualam à vida “porque ambos são atos de representação e a vida, enquanto tal, guarda os imprevistos da travessia por mar, cujos perigos se ocultam ao navegador”⁷⁴.

Para a autora, a metáfora dos vermes, no capítulo XVII do romance, intitulado “Os vermes”, refere-se aos leitores que, incapazes de interpretar o que lêem, apenas lêem mecanicamente, “roendo sem saber o que roem”. Além disso, o narrador fala da necessidade da repetição dos conceitos, deixando expresso que sua narrativa se vale do mesmo recurso: repetir para incutir no leitor a idéia de traição através da narrativa. Afinal, no discurso de Bento Santiago não resta dúvida de que Capitu é dissimulada desde a infância e que se tornou “verdadeiramente” adúltera.

Nas páginas finais do capítulo, Juracy mostra a identificação de Bentinho e Otelo. Embora o protagonista se veja refletido na figura de Otelo, consegue reverter a interpretação da tragédia a seu favor, não reconhecendo que, como o mouro, poderia estar condenando uma pessoa inocente.

⁷³ *ibid.*, p. 121.

⁷⁴ *ibid.*, p. 126.

1.6.2 Lígia Militz Da Costa

Usando a paródia como base de sua análise, Lígia Militz da Costa, num longo ensaio intitulado “*Dom Casmurro* e a capitulação de Bentinho”, de 1995, classifica a construção da narrativa *Dom Casmurro* como um processo paródico que resultaria em algo novo, inusitado. Já no primeiro capítulo do romance, afirma a autora, o narrador solicitaria ao leitor que não se utilizasse de dicionários, ou seja, alerta para o fato de que as palavras na obra não devem ser tomadas em seu significado normal para se poder compreender de fato o que o texto pretende dizer. Além disso, o discurso que persuade o leitor não é linear, é realizado por um narrador que atua de três formas diferentes: como Bentinho, o discurso da adolescência; como Bento Santiago, o discurso do advogado; e como Casmurro, o discurso de um senhor recluso. Esses discursos não se apresentam neutros, de acordo com a concepção da autora, já que todos sofrem a interferência do ponto de vista do último, situado no presente.

Falando de sua alcunha, dada por um jovem poeta, o narrador diz aceitá-la, visto que vive isolado, quase não sai, e que não recebe visitas. Seria um *casmurro* na acepção primeira da palavra, um recluso. Porém, em seguida, haveria uma contradição, refletida nos bilhetes dos amigos e em suas próprias atitudes que revelam um homem ativo, que recebe, vez por outra, mulheres em casa; sai para o teatro com frequência; vai periodicamente à casa de amigos... Ou seja, o discurso diz uma coisa e as ações mostrariam outra. Dessa forma, Lígia chama a atenção para o fato de que, já no primeiro capítulo,

se poderia começar a suspeitar da credibilidade da história contada. “O discurso do narrador inverte o sentido das ações das quais é o protagonista, simulando uma verossimilhança, pela metalinguagem explicativa e dedutiva, que mascara a contradição do tecido narrativo”⁷⁵.

Nas palavras da autora:

Um Dom Casmurro não-casmurro e um livro já no segundo capítulo que ainda não começou a ser escrito, marcam o princípio da narrativa, como elementos indicadores de um processo dual de composição, na qual as afirmações feitas em um dos níveis (história ou discurso) são negadas pelo endosso dos seus contrários, no outro ou até no mesmo nível da narrativa⁷⁶.

Novamente o “processo dual” mostrar-se-ia quando o narrador, dizendo não saber o motivo de ter os bustos dos “heróis” romanos na parede, passa a ouvi-los, incentivado por uma intimidade que contraria a informação primeira. Assim, perceber-se-ia que não há uma citação gratuita de nomes, fazendo-se necessário estabelecer relações que de fato unam o protagonista e os “medalhões”.

Em primeiro lugar, o fato de receber a alcunha de **Dom** lhe conferiria um ar de nobreza que o equipararia aos medalhões das figuras romanas “nobres”, e, em segundo lugar, sua história se assemelharia e parodiaria a história dos vultos ali ilustrados, revela a ensaísta.

⁷⁵ COSTA, Lúcia Militz da. “Dom Casmurro e a capitulação de Bentinho”. In: *Ficção Brasileira: Paródia, História e Labirintos*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1995, p. 15.

⁷⁶ *ibid.*, p. 16.

Na seqüência, Lígia afirma que César, além de imperador, foi o autor dos *Comentários sobre a Guerra das Gálias*. Dom Casmurro resolve escrever inspirado por César. O imperador cessa sua carreira de escritor porque, traído pela esposa e amigos, é morto. Casmurro, embora pense ter sido, como César, traído pela mulher e o amigo, não morre; pelo contrário, desejou e chegou a planejar a morte deles, podendo partir para a sua segunda produção, a *História dos Subúrbios*.

Com relação a Augusto, *Dom Casmurro* seria verdadeira paródia. O primeiro recebe um cognome que o enaltece, o eleva: Otávio passa a ser chamado de Augusto, o "sublime". O segundo também recebe o cognome de Dom Casmurro, mas este cognome tem por finalidade escarnecer, rebaixar. Augusto reconstrói e restaura muitas das obras realizadas por César e sua única mágoa foi não ter conseguido ter um filho homem. No caso de Bento, o oposto se estabelece. Ao invés de reconstruir, ele destrói a casa de Matacavalos. Consegue ter um filho homem, porém o despreza, o rejeita, chegando inclusive a desejar sua morte.

Na comparação com César e Augusto, Bento é exatamente o oposto ou, se não o oposto, o que se sai melhor. César, bom, morre; Casmurro, dissimulado, vive. No que se refere a Nero, no entanto, o que se verifica é uma total identificação. Ambos perderam muito cedo o pai e tiveram uma parte da educação recebida em casa. Sêneca foi o professor de Nero; Padre Cabral professor de Bentinho. Os maus instintos dominam os atos de Nero, que culminam com a perseguição e punição dos cristãos e com o incêndio de

Roma. Morre abandonado e pesaroso de ter abandonado a música. Bentinho também é influenciado por maus instintos que o levam a perseguir, banir e desejar a morte da mulher e do filho. Não é abandonado, se isola e se dedica à arte literária.

Entre Massinissa e Casmurro estabelecer-se-ia a maior semelhança, conforme a autora. Ambos contribuem para a morte de suas esposas. O primeiro, oferecendo-lhe uma taça com veneno; o segundo, exilando-a na Suíça.

Depois de estabelecida a relação de Casmurro com as figuras pagãs ilustres, a autora estabelece a relação de Bentinho com a cristandade, mais precisamente com o contexto do catolicismo. O nome Bento já apresenta uma forte carga de religiosidade. Além disso, esse nome foi usado por 15 papas, o que reforçaria a sua conotação religiosa. A incoerência, a contradição, encontrá-lo, no entanto, no fato de, totalmente sagrado de corpo e nome à religião, utilizar sem qualquer escrúpulo, ou melhor, manipular os assuntos religiosos em razão de assuntos materiais e pessoais.

Da mesma forma como Machado banaliza o tema da religião, o faz em relação ao nome do santo, atribuindo-o a Bento (Bentinho-Casmurro). A única ligação entre o protagonista do romance e o Santo seria o fato de que ambos teriam sofrido tentações no seminário.

Trocando o seminário, com o sugestivo nome de São José, por Capitu, Bentinho, na visão da ensaísta, opta pelo mundo, onde os paradoxos são possíveis: paganismo x cristandade, espiritualidade x materialidade, fidelidade x traição. Até mesmo no discurso "religioso" do narrador figuram deusas e musas mitológicas como Aurora, Tétis, ninfas. Nas palavras de Lígia: "Igreja e Capitólio (Capitolina/Capitu?) unem-se no entanto nesse relato, para compor uma ficção que sincretiza os mitos numa representação inovadora e aberta (...)"⁷⁷.

O senhor Santiago, como quer ser visto Bentinho após o casamento, inverte também os preceitos e posição de seu homônimo São Tiago.

O amor cristão de São Tiago é subvertido no texto, quando transformado no amor narcísico de Dr. Santiago. A auto-idolatria que faz a paródia da fé cristã exemplifica-se no afastamento sumário que o narrador decreta aos familiares, por suspeitarem que não o espelhem com a transparência desejável⁷⁸.

Uma última comparação, ao ver da autora, não poderia deixar de ser feita: Dom Casmurro e Otelo. Por acreditar nas artimanhas de Iago, Otelo, louco de ciúmes, mata sua mulher por acreditar em sua traição. Descobrimo, após o assassinato, a inocência da esposa, termina por suicidar-se. Bento, deixando-se levar por suas próprias conclusões, acredita que Capitu o traía com Escobar. Resolve mandar a mulher para a Suíça, onde ela viria a morrer. Mais uma vez, para Lígia, Machado parodia um clássico, já que, não havendo

⁷⁷ *ibid.*, p. 32.

⁷⁸ *ibid.*, p. 36.

quem declarasse a inocência de Capitu, Bento seguiria vivendo tranqüilo e em paz com sua consciência.

Apropriando-se de vários discursos, dos heróis romanos, dos Santos e Papas, de Otelo, Machado conseguiria fazer, no entender da autora, combinações e transformações de tal teor deformante e paródico que acabariam resultando “na produção de um objeto estético totalmente novo, singular e estranho às ‘verdades’ dos intertextos nele concentrados”⁷⁹.

1.6.3 Luís Filipe Ribeiro

Sob outra ótica, Luís Filipe Ribeiro publicou, em 1996, o livro *Mulheres de Papel*, no qual dedica o capítulo “Um quarteto muito suspeito” à análise de *Dom Casmurro*. Indo, em alguns aspectos, ao encontro do que já afirmaram os ensaios aqui mencionados, o capítulo se inicia apontando algumas semelhanças entre os romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*. Nos três romances é abordada a temática do casamento e do adultério. No caso de *Memórias Póstumas*, a narração seria feita pelo amante, em *Dom Casmurro*, o narrador seria o marido supostamente traído.

Na ótica do autor, o casmurro, embora se diga recluso, parece ter uma vida social bastante intensa. Além disto, diz que a casa em que vive é uma

⁷⁹ *ibid.*, p. 40.

réplica propositada da casa onde viveu toda a infância e adolescência e que, escrevendo, busca ser o que fora outrora. Assim o autor vê criada uma situação de simulacro, em que o protagonista busca sua identidade:

O narrador passará a maior parte do tempo tentando provar o quanto Capitu era dissimulada, falsa, inconfiável, ele mesmo narra, entranhado em um simulacro, especialmente construído para isso. Ele aponta, claramente, para a falsidade intrínseca de sua posição de narrador e, com isso, alertamos para o grau de confiabilidade que podemos e devemos depositar em seu discurso⁸⁰.

Buscando aproximar o romance ao contexto social do final do século XIX, Luís Filipe afirma que a família de Bento inclui-se na classe dominante, por possuir uma economia ajustada, bens, escravos... Afirma também que sem Tio Cosme não seria possível a presença de José Dias, pois não era permitido que uma mulher sozinha, honesta, abrigasse um homem sem vínculos sangüíneos. Assim, a viúva, responsável pelo sustento da casa, seu filho, dois parentes e um agregado estariam compondo uma família correta e honrada da sociedade carioca da 2ª metade do século XIX.

Evidencia que ao falar da mãe, Bentinho sempre ressalta sua honestidade, fidelidade, bondade etc., atributos de "uma santa". Isso poderia indicar que desde o início o narrador nos aponta um modelo de mulher que Capitu mostra, desde a infância, não conseguir ser e ainda, pela explosão que teve no quintal ao saber da ida de Bentinho ao seminário, que tem plena consciência de que D. Glória não era o modelo de mulher a ser seguido.

⁸⁰ RIBEIRO, Luís Felipe. *Mulheres de Papel: Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1996, p. 301.

Analisando a teoria da ópera, capítulo IX do romance, Luís Filipe afirma que a vida é pura representação, uma representação diabólica com participação divina, num espaço-palco "neutro": a Terra. E conclui essa análise com a seguinte interpretação:

Com isso, Machado atinge um duplo objetivo. Primeiro, desmistifica o teatro barroco espanhol, no qual o mundo era um teatro voltado para a maior glória de Deus, já que, na sua versão, o autor da ópera e seu diretor artístico é satanás. O mundo é palco de uma aventura musicada e dirigida pelo mal, com libreto divino, e uma pontual divisão dos direitos autorais. Este último ponto desnuda o segundo objetivo do narrador. Ele transpõe para o plano da ópera uma concepção herética do mundo - de largo curso na Idade Média -, ridicularizando-a e esvaziando-a de sentido. Desse modo tanto os princípios cristãos ortodoxos, como os que se lhe opõem, são esvaziados de transcendência, abrindo espaço para uma concepção do mundo exclusivamente humana. Rindo e debochando, Machado senta as bases de sua única preocupação essencial: um ser humano livre e desmistificado⁸¹.

Para o autor, com a teoria da Ópera, o narrador anuncia o que nos espera, um "trio", ou seja, a teoria levantada por caminhos tortuosos servirá para confirmar o adultério de Capitu. A dúvida surge quando o narrador anuncia um "quatuor". Quem seria o quarto elemento? Sancha? O capítulo que antecede a morte de Escobar mostra ter havido entre Bento e Sancha uma suspeita troca de olhares e aperto de mão e que Bento, ao mesmo tempo em que se mostrava arrependido, não conseguia deixar de pensar em Sancha. Porém, o narrador uma vez mais dissimula e explica esse arrependimento pelo fato de haver por minutos desejado a mulher de um amigo e não na traição em si. Assim, "não é a mulher que trai, a desleal, é o amante por ser amigo do

⁸¹ *ibid.*, p. 307.

marido. Há embutida neste raciocínio uma premissa, muito comum ao romantismo: a mulher, no essencial, é irresponsável”⁸².

Com relação a Capitu, pode-se perceber, afirma o autor do ensaio, que sua descrição ou suas descrições são sempre feitas de cima para baixo, por alguém que se encontra em uma classe superior e faz questão de mostrar isso. Na primeira descrição feita por Bentinho, o protagonista não é capaz de mostrar a harmonia entre as formas, mas é detalhista ao extremo, ao falar do vestido desbotado e dos sapatos gastos de Capitu. É aí que se revela uma mentalidade classista de dominação. É da voz “profética” de um agregado, julgando-se superior à família Pádua, que sai a descrição, inculcada como semente na mente de Bentinho: “uma cigana oblíqua e dissimulada”. É essa cigana que irá se construindo na mente de um ciumento doentio até completar-se com a cena do velório de Escobar.

Na perspectiva do ensaio, “a verdade é que Capitu sempre teria tido papel ativo na relação; dela seriam todas as iniciativas, inclusive as de ordem “sexual”, como os beijos em sua casa. Uma inversão deste tipo no final do século XIX não era permitida; assim sendo, Capitu não sairia impune. Seu castigo foi a acusação, o exílio e a morte.”¹¹

Luís Filipe Ribeiro conclui o capítulo afirmando que a história lhe soa como vingança. Agredido pela superioridade emocional da companheira e não

⁸² *ibid.*, p. 311.

conseguindo derrotá-la frente a frente, Bento Santiago simularia espaço, história, tempo para dela vingar-se no imaginário.

1.7 A CRÍTICA E A ANÁLISE DOS CONTOS

Os ensaios apresentados nesse capítulo, enfocando aspectos literários, sociais, históricos ou políticos, não deixaram de mencionar as figuras principais do romance, Bento e Capitu. Todos os ensaios mostraram a complexidade dessas personagens, seus conflitos internos e externos e tentaram apontar onde estão Capitu e Bento, e sob que condições atuam na trama.

Os ensaios de Roberto Schwarz, John Gledson e Alfredo Bosi revelam as profundas relações entre as personagens e o meio social em que se inserem, bem como a infiltração no imaginário das complexas estruturas sociais "reais".

Na visão desses críticos, o adultério oculta relações de poder, o que nos faz pensar que também nos contos possa ocorrer o mesmo. E ainda, respeitando os limites de cada gênero, que possam haver personagens que nos façam lembrar, por suas características e atitudes, as figuras de Bento e Capitu.

Dessa forma, valendo-nos basicamente desses críticos, verificaremos se na produção de contos de Machado de Assis é possível vislumbrar ciumentos doentios e conservadores como Bento, mulheres com idéias próprias e modernas como Capitu e, ainda, o que pode se encontrar por detrás das relações adúlteras descritas nessas narrativas.

2. O CONTO, AS CAPITUS E OS BENTINHOS...

Contar histórias é uma atividade bastante antiga. Através da oralidade as histórias, lendas, mitos etc., eram passados de geração a geração. Não se sabe precisamente quando essas histórias passaram a ser escritas, mas sabe-se que foi a partir do século XIV que se constituem e se firmam como categoria estética. No século XIX as histórias, já denominadas contos, sofrem um forte desenvolvimento e suscitam discussões e teorias. Surgem os primeiros questionamentos teóricos, em que o mais importante será o modo como a história é contada, e não o tema em si. Esses questionamentos, porém, não apresentaram respostas satisfatórias, fazendo da teoria sobre o conto um dos sérios problemas da Teoria da Literatura.

Júlio Cortázar escreveu vários ensaios na tentativa de apontar uma linha estrutural para a produção desse tipo de narrativa. Segundo o autor, não é necessário conhecer as leis da escrita do conto para aventurar-se a escrevê-lo, mesmo porque tais leis não existem. Há, sim, sobre esse gênero, nos avisa o autor, alguns pontos de vista, algumas constantes que lhe dão uma certa estrutura.

Em um ensaio intitulado "Alguns aspectos do conto"⁸³, o escritor afirma que, de modo geral, para compreender a peculiaridade do conto, costuma-se compará-lo ao romance:

⁸³ CORTAZAR, Julio. "Alguns aspectos do conto". In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva: 1993. p.147-64.

Para se entender o caráter peculiar do conto, costuma-se compará-lo com o romance, gênero muito mais popular, sobre o qual abundam as preceptísticas. Assinala-se, por exemplo, que o romance se desenvolve no esgotamento da matéria romanceada; por sua vez, o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito⁸⁴.

Para Cortázar, no conto são apresentados acontecimentos “significativos” que permitem ao leitor, através de sua sensibilidade e inteligência, *ir além*, atravessar os limites impostos pelo argumento literário. Assim, é criada, desde as primeiras linhas da narrativa, uma tensão originada pela percepção de que o tempo não é aliado do contista e, portanto, “seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário”⁸⁵. Dessa forma, se percebe que um dos elementos significativos do conto não é necessariamente o seu tema, mas a forma como esse tema é abordado.

O conto apresenta, portanto, uma estrutura composta de significação, uma vez que cada acontecimento sugere ao leitor uma perspectiva que está além do texto; de intensidade, eliminando do conto “todas as idéias ou situações intermediárias, todos os recheios ou frases de transição que o romance permite e mesmo exige”⁸⁶; e de tensão, uma variante da intensidade que consiste em aproximar lentamente o leitor do que se conta bem como a maneira como isso é feito pelo autor.

⁸⁴ *ibid.*, p. 151

⁸⁵ *ibid.*, p. 152

⁸⁶ *ibid.*, p. 152

Analisando a produção de contos de Edgar Allan Poe e suas teorias acerca do conto, Julio Cortázar destaca que além da brevidade e da intensidade, o conto deve apresentar um efeito, todos os episódios da narrativa devem ser arranjados de modo a alcançar um efeito pré-concebido.

Em a “Filosofia da composição”⁸⁷, Edgar Allan Poe centra a sua atenção justamente nessa idéia do efeito, adotada posteriormente por Julio Cortázar. Assim, na concepção de Poe, o escritor reforça, através do “efeito” a intenção de domínio sobre o leitor. Para Poe, o efeito e seu domínio sobre aquele que lê o conto se deve ao fato de o escritor dominar extremamente os materiais narrativos utilizados na elaboração de uma produção literária consciente. Essas considerações apontam para uma característica importante na construção do conto: a economia dos meios narrativos. Ou seja, utilizar o mínimo de recursos para obter o máximo de efeito e, dessa forma, conseguir dominar o leitor e subjugar-lo, num plano imaginativo e espiritual, à vontade do autor.

Horácio Quiroga também dedica alguns ensaios à teorização do conto. Para o escritor existem truques que, associados à sensibilidade e perspicácia do contista, geram uma boa narrativa desse gênero. Segundo Quiroga, o uso de frases de efeito no início e no final do conto, a brevidade da narrativa que não pode nem deve cansar o leitor e, o uso de um lugar comum respeitando a cor local, constituem alguns desses “truques”.

⁸⁷ POE, Edgar Allan. “Filosofia da composição”. In: *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1981, p. 911-20.

Aprimorando essa concepção de que para a formação de uma boa narrativa curta se faz necessário utilizar alguns recursos, Quiroga monta um bem humorado “Decálogo do Perfeito Contista” que contém os seguintes mandamentos:

I

Cree en un maestro - Poe, Maupassant, Kipling, Chejov - como en Dios mismo.

II

Cree que su arte es una cima inaccesible. No sueñe en dominarla. Cuando puedas hacerlo, lo conseguirás sin saberlo tú mismo.

III

Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que ninguna otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia.

IV

Ten fe ciega no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con que lo deseas. ama a tu arte como a tu novia, dándole todo tu corazón.

V

No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas.

VI

Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: “desde el río soplaba un viento frío”, no hay en la lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de tus palabras, no te preocupes de observar si son entre sí consonantes o asonantes.

VII

No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.

VIII

Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea.

IX

No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino.

X

No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento⁸⁸.

⁸⁸ QUIROGA, Horacio. “Decálogo del perfecto cuentista”. In: *Todos los cuentos*. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1993, p. 1194.

Evitando os “truques” para a construção do conto, Boris Eikhenbaum, procura construir uma definição e desvelar a estrutura desse tipo de narrativa. Analisando a produção literária norte-americana, percebe que entre conto e romance há uma diferença determinada pela extensão da obra, tal como já o havia percebido Poe. Partindo dessa “diferença”, o autor faz a seguinte definição de conto:

Short story é um termo que subentende sempre uma estória e que deve responder a duas condições: dimensões reduzidas e destaque dado à conclusão. Essas condições criam uma forma que, em seus limites e em seus procedimentos, é inteiramente diferente daquela do romance.⁸⁹

Além de estabelecer uma definição, Eikhenbaum reconhece no conto três características: a unidade de construção - [o texto deve ser construído de forma a criar uma unidade, ou seja, deve apresentar um mesmo centro de interesse; o efeito principal no meio da narração - todos os detalhes devem contribuir para um efeito principal; e o forte acento final.]

Já Vladimir Propp procura estabelecer uma relação entre contos e as formas orgânicas da natureza. Para ele, o conto apresenta várias espécies, formadas por partes que precisam ser analisadas sob a luz de “certos princípios gerais ou por regras particulares”⁹⁰.

⁸⁹ TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). “Sobre a teoria da prosa”. In: *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 162.

⁹⁰ PROPP, Vladimir. “Premissas”. In: *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 248.

Para que os princípios sejam estabelecidos é muito importante verificar que relações o conto tem com o seu meio, em que situação foi criado e quais suas condições atuais. Segundo Propp, não é possível compreender a evolução do conto sem fazer, primeiramente, uma aproximação entre o conto e o meio em que ele é formulado.

Assim, Propp estabelece “os principais critérios, através dos quais podemos, com maior precisão, distinguir a forma fundamental de um elemento do conto de forma derivada: 1. a interpretação fantástica de uma parte do conto é anterior à interpretação particular; 2. a interpretação heróica é anterior à interpretação humorística; 3. a forma aplicada logicamente é anterior àquela aplicada de uma maneira incoerente; 4. a forma internacional é anterior à forma nacional”⁹¹.

O autor afirma, ainda, que o conto foi criado com base em estruturas pré-capitalistas, ou seja, “a origem do conto não está ligada à base econômica de produção em curso no início do século XIX, quando começou a registrá-lo. Isso nos leva a outra premissa, que por enquanto formularemos de maneira mais genérica possível: é com a realidade histórica do passado que devemos confrontar o conto e ali procurar suas raízes”⁹².

Dessa forma, o autor acredita que através de algumas instituições sociais, das formas de pensamento primitivo, dos mitos e da religião, por

⁹¹ *ibid.*, p.254.

⁹² *ibid.*, p.07

trataram-se de formações anteriores ao conto, é possível explicar essa forma de narrativa.

André Jolles, por sua vez, afirma que o conto apresenta dados suficientes para que se possa observar uma parte de sua história. Além disso, é possível encontrar nessa narrativa “uma infinidade de fatos das mais diversas espécies, todos eles ligados, ao que parece, por certa maneira de representar as coisas”⁹³. Porém, ressalta, o autor, os fatos encontrados no conto só podem ser concebidos no conto e não no universo em que tal forma narrativa se insere. Ainda segundo o ensaísta, o conto apresenta uma “disposição mental” exercida em dois sentidos: “por uma parte, toma e compreende o universo como uma realidade que ela (a disposição mental) recusa e que não corresponde à sua ética do acontecimento; por outra parte, propõe e adota um outro universo que satisfaz a todas as exigências da moral ingênuas”⁹⁴.

Dentre os autores brasileiros que se dedicaram ao assunto, Araripe Júnior, em 1894, afirma:

O conto é sintético e monocrônico; o romance, analítico e sincrônico. O conto desenvolve-se no espírito como um fato pretérito, consumado; o romance, como a atualidade dramática e representativa. No primeiro, os fatos filiam-se e percorrem uma direção linear; no segundo, apresentam-se no tempo e no espaço, reagem uns sobre os outros, constituindo trama mais ou menos complicada. A forma conto é a narrativa, a do romance, a figurativa.⁹⁵

⁹³ JOLLES, André. “O conto”. In: *Formas Simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 193.

⁹⁴ *ibid.*, 200.

⁹⁵ LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: MEC-Serviço de Documentação, 1952.

Sendo uma definição categórica, se faz necessário lê-la com desconfiança: "é preciso desconfiar das definições autoritárias, que, como toda proposta dogmática, tendem a ser desmentidas pela própria variedade dos objetos que tentam tão rigorosamente definir"⁹⁶...

Nesse mesmo período em que Araripe Júnior dá sua definição sobre o conto, Machado de Assis, já escritor consagrado, faz suas considerações sobre o gênero:

(...) é gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhes dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor⁹⁷.

Apesar de defini-lo como um gênero difícil, Machado não se intimidou diante dele. Durante quase cinco décadas produziu contos sobre os mais variados temas, expondo as múltiplas faces do indivíduo e da sociedade em que este se insere.

Patrícia Lessa Flores da Cunha, em livro recente sobre a prática contística de Machado de Assis⁹⁸, afirma que na produção de contos do escritor não é possível apontar as fases utilizadas pelos críticos para classificar os romances, "1ª fase e fase madura". Segundo a autora, nesse gênero se verificariam três fases distintas.

⁹⁶ GOTLIB, Nádya Batella. *Teoria do Conto*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1998, p.63.

⁹⁷ ASSIS, Machado de. Instinto de Nacionalidade. In: *Obras Completas*. 9ª reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., vol. 03, 1997, p.806.

⁹⁸ Patrícia Lessa Flores da Cunha publicou no ano de 1998, o livro *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*, pela editora UNISINOS.

O conto machadiano, visto então sobre o prisma de útil e incontestado elemento para a investigação do próprio fazer literário de Machado de Assis, demonstra, inequivocamente, a existência de *um período de transição* que, no caso em estudo, estende-se de fato até 1882 (com a publicação oficial de *Papéis Avulsos*). Quer dizer, algo que sempre se afirmava, chegando muitas vezes a “surpreender” renomados críticos, ou seja, a alteração dramática da escritura machadiana na verdade transparece, pela análise da cronologia da produção/publicação dos contos, como um coerente, determinado e preciso processo de evolução.⁹⁹

Assim sendo, a autora aponta para uma “divisão” dos contos machadianos sob a seguinte perspectiva: 1) um primeiro momento, que vai de 1858 a 1874; 2) um período de transição, de 1875 a 1882 e; 3) um momento subsequente, não necessariamente distinto dos dois primeiros, que vai de 1883 a 1907.

Embora a vasta produção do escritor, bem como seu êxito na escrita de romances, Machado segue com a produção de contos, mesmo considerando, como observado anteriormente, esse gênero “difícil”. Patrícia L. Flores da Cunha afirma que através dos contos o escritor tentava desmascarar a “farsa consentida que era a vida provincianamente urbana do Rio de Janeiro daquela época”¹⁰⁰. Dessa forma, o projeto de Machado de Assis seria muito mais abrangente do que simplesmente de cunho moralista: “(...) se ligava intrinsecamente à visão de mudança da própria sociedade brasileira, ultrapassando assim a simples questão de um didatismo concernente a este ou aquele comportamento a ser adotado”¹⁰¹.

⁹⁹ CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL/UNISINOS, 1998, p. 56.

¹⁰⁰ *ibid.*, p.80.

¹⁰¹ *ibid.*, p.80.

Nesse universo ficcional verificar-se-iam duas situações existenciais bem definidas. Uma de ordem espacial, onde se percebe a inserção do conto em um contexto urbano definido; outra, de ordem moral, onde se desenvolvem as ligações amorosas, muitas vezes em relacionamentos triangulares. “Ambas as situações reforçam, por conotações implícitas ou relacionadas, o motivo duplo - no caso da vida nas cidades, a ambivalência que tange os procedimentos do público e do privado, no caso dos “casos” amorosos, a insinuação da dúvida que freqüentemente culmina em desenganos, traições e *adultérios*”¹⁰² (Sem grifo no original).

Dessa forma, as afirmações feitas por Patrícia Lessa Flores da Cunha vêm ao encontro das considerações de Roberto Schwarz e John Gledson. Esses autores também vêm na produção machadiana a representação da urbe carioca. Tal representação é realizada com o intuito de desmascarar as relações de poder existentes no espaço em que o próprio Machado de Assis está inserido.

Fazendo uso das afirmações feitas por esses autores, busquei verificar que tal “desmascaramento” poderia estar sendo realizado através da maneira de Machado apresentar o adultério nos contos, estabelecendo um contraponto com *Dom Casmurro*.

Assim, os contos apresentados neste trabalho são os que, escolhidos e publicados pelo próprio autor, abordam a temática do adultério. Entenda-se

¹⁰² *ibid.*, p. 148.

aqui por adultério a traição cometida por uma das partes, em uma relação solidificada pela convivência, no caso dos concubinatos, ou institucionalizada, através do casamento. São ao todo 15 histórias dispersas pelos vários livros, podendo-se, no entanto, perceber uma maior concentração delas nos volumes *Histórias sem Data* (1884) e *Várias Histórias* (1896). São estes os contos que serão analisados: do livro *Contos Fluminenses*, publicado pela primeira vez em 1870, foi selecionado o conto “Confissões de uma viúva” (1865). Em *Histórias da meia-noite* (1873), “Rêlógio de ouro” (1873). Em *Histórias Sem-data* (1884), os contos “Primas de Sapucaia!” (1883), “Noite de Almirante” (1884) e “A Senhora do Gaivão” (1884). No livro *Várias Histórias* (1896), “A Cartomante” (1884), “Uns braços” (1885), “Mariana” (1891), “D. Paula” (1884), “A Causa Secreta” (1885). Em *Páginas Recolhidas* (1899), “Missa do Galo” (1894). Em *Relíquias da Casa Velha* (1906), “Maria Cora” (1898) e, por último, no livro *Outros Contos*¹⁰³, “Casada e viúva” (1864), “Um esqueleto” (1875) e “O Machete” (1878).

A preocupação foi tentar selecionar um ou mais contos de cada livro para verificar uma possível evolução na maneira de tratar o adultério. Desde a publicação de *Contos Fluminenses* em 1870, até a publicação de *Dom Casmurro* em 1899, vão-se 29 anos de produção, de amadurecimento pessoal e literário. Dessa forma, através dos contos, aproximando-os do romance, poder-se-á verificar uma maior semelhança, ou diferença, entre as figuras

¹⁰³ “Coletânea de contos publicados em jornais e revistas, que segundo a opinião da crítica mais autorizada, e também dos leitores, se destacam dentre os que o autor não incluiu nos volumes por ele organizados” - os organizadores (ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, vol. II). Os contos apresentam datas que vão de 1864 até 1906.

femininas e masculinas, e a forma de representar seus relacionamentos, principalmente os adúlteros, em cada período da escrita machadiana.

Com base nessas histórias buscaremos traçar alguns perfis e verificar com que finalidade os relatos de envolvimento adúlteros são apresentados. Ou seja, procurarei através dos relacionamentos extraconjugais, apurar se são perceptíveis as relações de poder, o "desmascaramento" da sociedade e a evolução na construção das personagens até chegar às figuras de Bento Santiago e Capitu.

2.1 NINFAS, MUSAS E SERPENTES

As mulheres que compõem os contos machadianos são, aparentemente, mulheres preocupadas em atingir um único objetivo: o casamento. Segundo Ingrid Stein, "era o casamento que possibilitava ao sexo feminino reconhecimento e posição social na época. Daí sua grande importância na vida das mulheres machadianas".¹⁰⁴

¹¹ No romance *Dom Casmurro*, pode-se perceber que Capitu, como as personagens femininas de outros romances e dos contos, também buscava o casamento, já que ele representava elevação e reconhecimento na sociedade. A questão está, porém, na **forma** como essa meta foi atingida por Capitu e pelas mulheres nos contos aqui apresentados e no modo como tais personagens se comportavam.

¹⁰⁴ STEIN, Ingrid. *Figuras Femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984, p. 64.

As análises do romance *Dom Casmurro*, algumas abordadas no capítulo anterior,¹⁰⁵ apresentam uma Capitu decidida, independente, dinâmica, calculista e extremamente inteligente. Todos esses conceitos se encaixam perfeitamente na figura de Capitu antes do casamento, porque depois dele, a personagem se cala, se aquieta, quase se apaga e se anula, tanto que aceita passiva e resignadamente uma acusação grave e a sentença dela decorrente. Tais características jamais poderiam ser encontradas na menina-moça que riscava o muro de casa, dissimulava seus beijos com Bentinho e armava situações que a levariam ao altar com o vizinho.¹⁰⁵

Ingrid Stein tenta explicar essa passividade no casamento da seguinte forma:

Abnegação, submissão, recato, pudor, virtude, em suma, são valores referidos sempre relativamente às personagens femininas, nos romances de Machado de Assis, e estão a serviço da manutenção do decoro na sociedade e de uma - mesmo que só aparente - paz familiar, manutenção de que esta mesma sociedade encarrega justamente o sexo feminino.¹⁰⁵
(Sem grifo no original)

Assim, a mulher machadiana, nos romances, apresenta constantemente, segundo a visão da autora, características que a tornam insípida e secundária. Em *Dom Casmurro* percebem-se dois momentos na constituição da figura de Capitu: um que apresenta uma personagem decidida, forte, que sabe o que quer e como alcançar seus objetivos, e outro, que a apresenta depois do casamento, quando se acomoda a sua condição de dama da sociedade e aceita tudo que vem do marido. Essas considerações feitas por

¹⁰⁵ *ibid.*, p.75.

Ingrid Stein e o desdobramento da conduta de Capitu permitem que, baseados nos contos, façamos alguns questionamentos. É possível encontrar nos contos mulheres multifacetadas como Capitu? Ou será que nos contos as mulheres, para conseguirem um “bom casamento”, são submissas, resignadas e aceitam passivamente as imposições da vida e da sociedade, tal como propõe Ingrid Stein?

No conto “Confissões de uma viúva moça” a personagem revela que tinha uma vida pacífica. “Se eu não vivia feliz, vivia alegre”¹⁰⁶. Tal frase mostra que, ao contrário do que se poderia esperar, visto que nesse período a mulher era mantida dentro de casa e pouco ou nada dizia de sua vida de casada, fala abertamente de uma possível infelicidade conjugal e, mais adiante, diz ter “certa superioridade sobre o espírito” do marido. A situação inicial nos faz pensar que poderia correr nas veias da personagem um pouco da autonomia de Capitu, já que “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem”¹⁰⁷. Ambas parecem ter uma certa superioridade sobre seus companheiros.

A expectativa porém, se desfaz quando a jovem começa a contar sobre um admirador, de sua insistência e dos perigos e das tentações a que estava sendo exposta:

Tinha o papel diante de mim e aquelas letras misteriosas pareciam-me outros tantos de uma serpente infernal. Com um movimento nervoso e

¹⁰⁶ MACHADO, Vol. 02, p. 100.

¹⁰⁷ *ibid.*, *Dom Casmurro*, vol. 01, p. 841.

involuntário amarrotei a carta nas mãos. Se Eva tivesse feito outro tanto à cabeça da serpente que a tentava não houvera pecado”¹⁰⁸.

E junto com as tentações vem o sentimento de culpa que revela o real sentido do casamento e a acusação ao marido por sua fraqueza moral:

Se meu marido tivesse em mim uma mulher, e se eu tivesse nele um marido, minha salvação era certa. Mas não era assim. Entramos no nosso lar nupcial como dous viajantes estranhos em uma hospedaria, e aos quais a calamidade do tempo e a hora avançada da noite obrigam a aceitar pousada sobre o mesmo aposento. Meu casamento foi resultado de um cálculo e de uma conveniência¹⁰⁹.

Como é revelado através de Eugênia, não havia no casamento uma relação de amizade e partilha de intimidade. Mal se conheciam e já estavam casados, resultado de “um cálculo e uma conveniência”.

Poder-se-ia pensar que, pelas virtudes, ou escrúpulos da jovem senhora, o adultério não chegou a consumir-se. Porém, como ter tanta certeza se protagonista e narrador são a mesma pessoa? A grande polêmica de *Dom Casmurro* é imposta pelo narrador. O narrador manipula os fatos para dar mais veracidade a sua história. Quem nos garante que, neste conto, a narradora não esteja omitindo ou manipulando os fatos na tentativa de ocultar ou justificar seus atos? Como explicar dois anos de exílio, por um “crime” não cometido? Essas perguntas ficam sem resposta visto que, como em *Dom Casmurro*, a única versão da qual temos notícia é a da viúva Eugênia.

¹⁰⁸ *ibid.*, p. 103.

¹⁰⁹ *ibid.*, p. 107.

No conto “Relógio de Ouro”, Clarinha, uma mulher bonita e virtuosa, “uma mulher como poucas”¹¹⁰ tem atitudes de total apatia e submissão. Interrogada pelo marido a propósito de um relógio de ouro, não consegue mais que silenciar e chorar, deixando margem para que as suspeitas de adultério se fundamentem. Por fim, revela-se que o relógio é um presente da parte de uma amante do marido, que completava anos. O inesperado desfecho suscita a imaginação do leitor. O que haveria sucedido depois da leitura do bilhete? O narrador, no início do conto, começa a descrição de Clarinha da seguinte forma: “Era uma bonita moça esta Clarinha, ainda que um tanto *pálida*, ou por isso mesmo”¹¹¹ (Sem grifo no original). Com essa afirmação o narrador prepara os leitores do conto. As atitudes da jovem serão tão pálidas quanto ela própria. Característica que a fará tão bonita aos olhos do marido. Dessa forma, a pergunta feita acima recebe uma resposta condizente com a personagem Clarinha. Não haveria sucedido nada. O marido talvez desse alguma explicação um tanto insólita e a “pálida” esposa, aceitando-a, poria um ponto final na questão.

No romance *Dom Casmurro* ocorre algo semelhante. No capítulo CXVIII, intitulado “A mão de Sancha”, Bento Santiago deixa transparecer sua atração pela mulher de seu melhor amigo: “Senti ainda os dedos de Sancha entre os meus apertando uns aos outros. Foi um instante de vertigem e de pecado”¹¹². Logo após o episódio, descobre que a sua mulher o traía com o melhor amigo: “(...) que a minha primeira amiga e meu maior amigo, tão

¹¹⁰ *ibid.*, p. 235.

¹¹¹ *ibid.*, p. 235.

¹¹² *ibid.*, *Dom Casmurro*, vol. 01, p. 924.

extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me”¹¹³.

➤ No conto o marido desconfia da esposa e por fim revela-se o único adúltero da trama. No caso do romance o narrador acusa a esposa, mas ele próprio sente atração pela mulher do amigo. Visto que no romance narrador e protagonista são a mesma pessoa, podemos desconfiar que a atração tenha ultrapassado os limites da imaginação.

Em “A senhora do Gaivão”, Maria Olímpia recebe cartas anônimas que falam do envolvimento de seu marido com uma viúva, amiga sua. Também nesse caso, a mulher parece resignar-se e aceitar com tranquilidade e quase normalidade o “deslize” do marido. Porém, aqui ficam claras as vantagens da omissão. O marido, num curto espaço de tempo, consegue o reconhecimento público, chegando a ser sócio do Cassino Fluminense¹¹⁴. Assim, Maria Olímpia vai buscar satisfação na admiração pública, nos olhares, nos elogios que a fazem fugir do amargo sabor da traição. Nesses momentos a sua “alma exterior”, usando a expressão de Antonio Candido, que por sua vez a toma de Machado de Assis, fica evidente e traz a satisfação de que precisa a jovem mulher. Criar problemas no casamento poderia acarretar a perda do reconhecimento público tão importante na vida da jovem. Isso porém não

¹¹³ *ibid.*, p. 944.

¹¹⁴ Segundo Jeffrey Needell, em seu livro *Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século* (Companhia das Letras, 1993) o Cassino Fluminense era o ponto de encontro da elite carioca, na década de 1880. Nesse lugar dançavam-se as complicadas danças de gala e conversava-se longamente sobre os temas de interesse das classes sociais mais abastadas. Nicolau Sevcenko, no capítulo introdutório de seu livro *Literatura como missão* (Brasiliense, 1983), também fala da importância do Cassino para a elite carioca.

impede que elabore algumas vinganças pequenas e pessoais, como a compra de dois xales, num momento em que o marido lhe pede que seja econômica. “De repente, lembrou-se da aleivosia do marido, a necessidade de mortificá-lo, castigá-lo, mostrar-lhe que não era peteca de ninguém, nem maltrapilha; e, de raiva, comprou ambos os xales”¹¹⁵. Ou o veneno com que lança a frase fatal para sua rival: “- Ipiranga, você está hoje uma viúva deliciosa ... Vem seduzir mais algum marido?”¹¹⁶

417 No primeiro conto, a passividade de Clarinha mostra sua total submissão ao marido e ao casamento mesmo depois de descoberto o adultério cometido por Luís Negreiros. Já no segundo, é evidente que a posição social e o reconhecimento público falam mais alto. Maria Olímpia mostra explicitamente não querer a confirmação da traição do marido pela cena que segue:

Quando ela viu que não tinha remédio, determinou ceder. Que melhor ocasião para ler no rosto dele a expressão da verdade? A carta era das mais explícitas; falava da viúva em termos crus. Maria Olímpia entregou-lhe:

- Não queria mostrar esta, disse-lhe ela primeiro, como não mostrei outras que tenho recebido e botado fora, são tolices, intrigas que andam fazendo para... Leia, leia a carta.

Gaivão abriu a carta e deitou-lhe os olhos ávidos. Ela enterrou a cabeça na cintura, para ver de perto a franja do vestido. Não o viu empalidecer. Quando ele, depois de alguns minutos, proferiu duas ou três palavras, tinha já a fisionomia composta e um esboço de sorriso. Mas a mulher, que não o adivinhava, respondeu ainda de cabeça baixa; só a levantou daí a três ou quatro minutos, e não para fitá-lo de uma vez, mas aos pedaços, como se temesse descobrir-lhe nos olhos a confirmação do anônimo.¹¹⁷

¹¹⁵ *ibid.*, p. 463.

¹¹⁶ *ibid.*, p. 468.

¹¹⁷ *ibid.*, p. 467.

Inclusive, no final do conto, quando pergunta à viúva se ela vai seduzir mais algum marido, fica claro que sabe de tudo mas prefere não fazer nada e continuar usufruindo dos benefícios que a ascensão social do marido lhe traz.

É importante lembrar que nos dois casos é o marido quem suspeita primeiramente da esposa, seja por encontrar, em casa, um relógio desconhecido, seja por saber que a mulher recebe com frequência cartas que mantém em sigilo.

Há casos, no entanto, em alguns contos, em que a mulher, sabendo de tudo, toma alguma atitude para resolver a situação. No conto "Maria Cora", a protagonista, de mesmo nome, se separa do marido duas vezes. Na primeira vez, resolve dar-lhe mais uma chance e reatam o casamento, mas, na segunda, a separação é definitiva. Embora separada, ainda se considera casada e evita o envolvimento com outros homens, ao contrário do ex-marido, que só se separa definitivamente da esposa por estar profundamente envolvido com outra mulher.

Atitudes desse tipo, porém, não revelam um caráter feminino forte. Por instantes pensamos ter nos deparado com aquela que poderia ter sido a Capitolina de Matacavalos. Uma mulher ativa, decidida, que não aceita passivamente os atos "desmedidos" do marido. Esta imagem logo se desfaz. Maria Cora não apenas mostra insegurança, acreditando em falsas promessas, como demonstra também submissão total à figura do marido ausente.

Eulália, no conto “Casada e viúva”, descobrindo a traição do marido, por quem era profundamente apaixonada, resolve, pelos conselhos da amiga, manter-se casada tornando-se fria e indiferente, devotando-se apenas à filha, ainda criança.

Nunca mais voltou ao casal Meneses a alegria franca e a plena satisfação dos primeiros dias. Os afagos de Meneses encontravam sua mulher fria e indiferente, e se alguma coisa mudava era o desprezo íntimo e crescente que Eulália votava a seu marido.

A pobre mãe, viúva da pior viuvez desta vida, que é aquela que anula o casamento conservando o cônjuge, só vivia para a filha¹¹⁸.

Nas duas situações verifica-se igualmente a submissão feminina a seu parceiro e aos desiguais padrões de conduta impostos pela sociedade onde estão inseridas. Nesses padrões apenas o homem pode manter relações extraconjugais sem sofrer nenhuma “punição” por isso.

Outro caso de passividade feminina diante das aventuras amorosas do marido aparece no famoso conto “Missa do Galo”. Conceição, segunda mulher do escrivão Meneses, sabe que o marido tem uma amante e que, uma vez por semana, passa a noite com ela. Sua reação é narrada da seguinte forma: “Conceição padecera, a princípio, com a existência da comborça; *mas, afinal resignara-se, acostumara-se e acabou achando que era muito direito*”¹¹⁹ (Sem grifo no original).

¹¹⁸ *ibid.*, p. 758.

¹¹⁹ *ibid.*, p. 606.

Considerada uma “santa”, porque “tudo nela era atenuado e passivo”¹²⁰, Conceição suportava tudo que o marido fazia para manter as aparências. Uma noite, a da Missa do galo, aparece diante do jovem hospedado em sua casa em trajes de dormir e mantém com ele uma conversa cheia de gestos sedutores. Seduzir o jovem, primo da 1ª mulher de Meneses, seria uma vingança às traições do marido? Seria uma hipótese admissível, embora o conto não deixe transparecer nada nesse sentido. O fato é que passada a estranha noite, Conceição reassume sua condição de “santa”.

↳ “Relógio de Ouro”, “A mulher do Gaivão” e “Missa do Galo” são contos que mostram as mulheres no convívio com seus maridos adúlteros. Suas reações são tão “pálidas” quanto as de Clarinha, e semelhante é a sua posição perante o marido, a família e a sociedade. As histórias que seguem mostram uma nova faceta da situação. Tratam das reações e atitudes das mulheres quando elas cometem o adultério ou quase chegam a cometê-lo.

Em “A Cartomante”, a mulher é descrita da seguinte forma: “No princípio de 1869, voltou Vilela da província, onde casara com uma dama *formosa e tonta*”¹²¹ (Sem grifo no original). Com estes dois predicados o narrador anuncia ao leitor os perigos da trama. A formosura leva-a a apaixonar-se pelo melhor amigo do marido e, com ele, ter um envolvimento amoroso. O fato de “ser tonta” leva-a a se deixar enganar por uma charlatã que se diz cartomante, mostrando sua suscetibilidade ao misticismo, ao inexplicável. Muito mais do que isso, o “ser tonta” soa como uma profecia, um mau

¹²⁰ *ibid.*, p. 606.

¹²¹ *ibid.*, p. 478.

presságio. Não vislumbrará nas feições e atitudes do marido a confirmação de seu adultério e a “punição” que lhe está destinada. Rita não conseguiu dissimular satisfatoriamente seu envolvimento com Camilo. Esse foi seu maior erro.

Além disso, o narrador deixa claro que Camilo não queria esse envolvimento e mostra que além de formosa e tonta, Rita era também persuasiva, pérfida, tal qual a serpente do paraíso:

Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde. Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. Vexame, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura; mas a batalha foi curta e a vitória delirante. Adeus, escrúpulos!¹²²

Deixando-se levar pela “serpente”, ele próprio torna-se “um tonto”. Envolvendo-se na mesma cegueira de Rita, acaba sendo morto pelo marido, que resgata sua honra no sangue dos amantes.

A descrição da cartomante e seu ambiente de “trabalho” revela que as suas “profecias” não são confiáveis. O narrador dá indícios de que estamos diante de uma charlatã:

Dali subiram ao sótão, por uma escada *ainda pior que a primeira e mais escura*. Em cima, havia uma sala, mal alumiada por uma janela, que dava para o telhado dos fundos. *Velhos trastes, paredes sombrias, um ar de pobreza*, que antes aumentava que destruía o prestígio.

Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes *olhos sonsos e agudos*¹²³. (sem grifos no original)

¹²² *ibid.*, p. 479.

¹²³ MACHADO. A Cartomante, p.482.

Toda a descrição nos leva a duvidar da veracidade das palavras dessa mulher, porém o protagonista acredita piamente na figura e nas palavras da cartomante que soam como uma benção: "ragazzo innamorato". Em *Dom Casmurro*, percebe-se que é da voz de um agregado que não percebe a real dimensão dos fatos, um "amante dos superlativos", que é feita a descrição de Capitu, imagem definitiva para Bento, como a de "cigana oblíqua e dissimulada". Em ambos os casos, conto e romance, as previsões saem da boca de personagens pouco confiáveis, porém tais previsões soam como verdades incontestáveis para os espíritos propensos à dúvida dos protagonistas.

Em "Mariana" e "D. Paula" a perspectiva de narração é a do passado. As protagonistas que levam o mesmo nome dos títulos portam-se de maneira semelhante. As histórias, no entanto, são narradas por enfoques diferentes. Em "Mariana" o narrador é Evaristo, o ex-amante; enquanto que, em "D. Paula" o narrador-testemunha observa, através de acontecimentos com a sobrinha, o aflorar das lembranças de D. Paula. Porém, Mariana e Paula, se analisadas detidamente, são a mesma pessoa. Ambas são senhoras muito respeitáveis, a primeira cuida do marido até sua morte, ficando muito abalada com a perda; a segunda, levando uma vida tranqüila fora da cidade, sai de sua casa para ajudar uma sobrinha com problemas conjugais.

No caso de Mariana, rever seu amante depois de longos anos de separação não lhe causa nenhuma comoção, trata-o friamente, deixando clara sua dedicação ao marido, já moribundo. Com D. Paula, o fato de a sobrinha

estar prestes a separar-se porque o marido acredita que a moça namora um certo Vasco Filho faz com que as lembranças de seu próprio ato voltem com um certo tom nostálgico e uma espécie de emoção contida, embora também não demonstre nada para a sobrinha. Essas histórias nos transmitem uma idéia de continuidade. O conto "Mariana" termina com a morte do marido e a volta do ex-amante para a Europa. Dando corda no relógio e fazendo o tempo seguir, encontraremos Mariana, agora D. Paula, viúva há muito tempo, ajudando a sobrinha em suas peripécias amorosas e lembrando com nostalgia dos tempos em que mantinha uma vida dupla.

Somente em alguns breves episódios se verificam pequenas variações na trama de um ou outro conto. Em "D. Paula" a relação terminou por si mesma. "A aventura acabou; foi uma sucessão de horas doces e amargas, de delícias, de lágrimas, de cóleras, de arroubos, drogas várias com que encheram a esta senhora a taça das paixões. D. Paula esgotou-a e emborcou-a depois para não mais beber"¹²⁴. Já em "Mariana", "a mãe de Mariana sabendo de tudo, corajosamente se interpôs e os separou"¹²⁵.

A sociedade impondo um padrão de conduta feminino baseado no respeito ao marido, no cumprimento de seus deveres de esposa, na passividade, faz com que a mulher tenha que dissimular seus envolvimento amorosos fora do casamento. Mariana e Paula conseguiram fazê-lo de tal forma que, além de não serem descobertas por seus maridos, tornaram-se "respeitáveis" viúvas.

¹²⁴ *ibid.*, p. 559.

¹²⁵ *ibid.*, p.546.

Em outros episódios, o adultério talvez só tenha ocorrido na mente perturbada do marido. Em “A Causa Secreta”, Garcia, observando a solidão em que vive Maria Luísa, “criatura nervosa e frágil”¹²⁶, se apaixona, mas resolve manter silêncio. Além disso, Maria Luísa, por amor ou por medo, mantinha-se totalmente submissa ao marido Fortunato, não ousando contrariá-lo. Com a morte de Maria Luísa, Fortunato flagra Garcia chorando copiosamente ao lado do caixão e suspeita que tenha havido algum envolvimento entre sua mulher e seu amigo. O choque inicial cede lugar ao sádico sentimento de prazer gerado pela dor. E Fortunato assiste “tranqüilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa”¹²⁷.

No conto “Um esqueleto”, o Dr. Belém traz consigo o esqueleto da primeira mulher e diz tê-la matado acreditando que ela o traía, depois confessa ter se enganado. Com o segundo casamento, mesmo sendo D. Marcelina “(...) uma viúva de Ouro Preto, senhora de vinte e seis anos, não formosa, mas assaz simpática(...)”¹²⁸ e sobretudo dedicada e submissa, Dr. Belém acredita que a esposa e seu melhor amigo se amam. Não a mata, porém a abandona, o que não deixa, para a sociedade da época, de ser uma espécie de morte pública para a mulher.

Percebemos uma forte semelhança entre o final do conto e uma passagem do romance *Dom Casmurro*. Bento Santiago vai ao teatro ver a peça de Shakespeare, Otelo. Mesmo fazendo uma analogia entre seu caso pessoal

¹²⁶ *ibid.*, p. 515.

¹²⁷ *ibid.*, p. 519.

¹²⁸ *ibid.*, p. 815.

e a peça, distorce completamente o que vê: “E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo, - o que faria o público, se deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro?”¹²⁹ O mesmo ocorre com o Dr. Belém: o primeiro equívoco não serviu de exemplo, da mesma forma que o Otelo não serviu a Bentinho.

Em ambos os contos as mulheres vivem uma relação de amor, obediência e medo com seus maridos, já que tanto Fortunato quanto o Dr. Belém apresentam comportamentos estranhos. O medo inibe suas mulheres, que, não podendo prever as reações dos maridos, evitam causar-lhes qualquer tipo de aborrecimento.

De todos os comportamentos femininos apresentados até aqui, os mais audaciosos são aqueles em que a mulher, assumindo publicamente o romance, foge com o amante. “O Machete” é um desses casos. Carlotinha, moça de 17 anos, de hábitos modestos, muito bonita, é casada com um músico, tocador de violoncelo. Um dia aparecem à porta do casal dois estudantes de direito, sendo um deles o Barbosa, tocador de machete. Entre o clássico e o popular, a mocinha interiorana abandona marido e filho e foge com Barbosa, levando o marido à loucura.

Outro episódio desse tipo está registrado em “Primas de Sapucaia!”. Adriana, casada com um homem bem mais velho, abandona-o para viver em Petrópolis com Oliveira, um advogado recém-formado. A mulher é também de

¹²⁹ *ibid.*, vol. 01, p. 935.

um gênio muito difícil, inconstante, leviana. Oliveira percebe o erro que cometera mas já não pode mais desfazê-lo: “- Que hei de ter? Imagina tu que comprei um bilhete de loteria, e nem tive, ao menos, o gosto de não tirar nada, tirei um escorpião”¹³⁰. No primeiro caso o relato se encerra com a fuga dos amantes, enquanto que, no segundo, o relato se inicia com a fuga, o que nos leva a perguntar se mais cedo ou mais tarde Carlotinha não seria vista também como uma outra Adriana. Ou seja, mais tarde Carlotinha seria o mesmo escorpião que transformaria a vida de seu amante em um inferno. Como nos contos “D. Paula” e “Mariana”, as histórias se assemelham e parecem ser uma a continuação da outra. Carlotinha-Adriana abandonando seu marido por Barbosa-Oliveira e, refugiando-se em Petrópolis, faz da vida de seu amante um verdadeiro inferno, já que a moça revela-se cruel, insensível, venenosa.

As mulheres até agora apresentadas eram todas de classe média-alta, ou da elite. Filhas de políticos, fazendeiros, comerciantes bem sucedidos e casadas com homens de igual situação social. Mas há dois casos que merecem nossa análise, não exatamente pela questão do adultério, mas por serem referências a traições amorosas, ou a triângulos amorosos que ocorrem em um nível social mais baixo. São eles “Uns braços” e “Noite de Almirante”.

No primeiro caso D. Severina vive com Borges. É interessante notar que embora o nome sugira severidade, rudeza, Severina era uma pessoa calma, tranqüila. Severo era seu marido. Nota-se claramente a diferença de temperamentos no episódio que segue:

¹³⁰ *ibid.*, vol. 02, p. 422.

E foi por ali, no mesmo tom zangado, fuzilando ameaças, mas realmente incapaz de as cumprir, pois era antes grosseiro que mau. D. Severina interrompia-o que não, que era engano, não estava dormindo, estava pensando na comadre Fortunata. Não a visitavam desde o Natal, por que não iriam lá uma daquelas noites? Borges redargüia que andava cansado, trabalhava como um negro, não estava para visitas de parola; e descompôs a comadre, descompôs o compadre, descompôs o afilhado, que não ia ao colégio, com dez anos! (...)

D. Severina apaziguava-o com desculpas, a pobreza da comadre, o caiporismo do compadre, e fazia-lhe carinhos, a medo, que eles podiam irritá-lo mais¹³¹.

Porém, é importante ressaltar que ela era severa no trato com o jovem Inácio, para não dar-lhe qualquer tipo de intimidade. Tal severidade não a impediu, porém, de beijar o moço enquanto este dormia numa tarde de domingo.

Borges é uma espécie de procurador, e a família leva, pelas indicações do narrador, uma vida modesta. Recebem em casa um rapaz de 15 anos, Inácio, que fica cada vez mais fascinado pelos braços de D. Severina. Percebendo ser alvo de interesse do jovem e aproveitando que o mesmo dormia, bem como a ausência do marido, beija-o. Isso não caracteriza uma ação concreta de adultério, mas seguramente ela se desenhou na cabeça de D. Severina para levá-la a beijar Inácio. Igual às mulheres dos outros contos, cuida da casa e atende o marido em todas as suas vontades. É, portanto, servil, submissa e consciente de suas funções enquanto esposa e do quanto perderia em uma relação adúltera, se ela fosse descoberta pelo marido.

¹³¹ *ibid.*, p.493.

Em "Noite de Almirante", Deolindo é apresentado como um marinheiro que voltando de uma viagem vai para a casa de Genoveva, sua "noiva". Lá chegando, descobre que a moça, cansada de esperar, aceitara a corte de um mascate, indo morar com ele. Com ímpetos de matar os dois, Deolindo vai até a casa de Genoveva e depois de uma conversa constrangedora volta para o navio. A moça recebe o rapaz, à noite, na ausência do marido, sem problemas. Conversa amigavelmente com ele, sem grandes embaraços:

Genoveva não se defendia de um erro ou de um perjúrio; não se defendia de nada; faltava-lhe o padrão moral das ações. O que dizia, em resumo, é que era melhor não ter mudado, dava-se bem com a feição de Deolindo, a prova é que quis fugir com ele; mas uma vez que o mascate venceu o marujo, a razão era do mascate, e cumpria declará-lo¹³².

Deolindo vai embora e Genoveva volta a costurar com uma amiga. Nos padrões morais de Genoveva, não houve nenhum crime, venceu o melhor. Respeitando o marido ausente, mostra determinação, força e sobretudo discernimento ao conduzir a situação para um desfecho tranquilo.

Tendo maridos mais rudes que os homens das classes mais elevadas, essas mulheres, Severina e Genoveva, mostram-se menos suscetíveis aos desejos e mais apegadas à realidade em que estão inseridas. Dessa forma, temem que, pegas em adultério, possam ficar em uma situação de pobreza e desamparo total.

¹³² *ibid.*, p. 449.

Questão importante também é a dos nomes. Enquanto os homens ostentam nas narrativas nome e sobrenome: Luiz Negreiros, Vasco Maria Portela, João da Fonseca, Inácio Ramos etc., as mulheres são denominadas apenas pelo primeiro nome que, em alguns casos, aparece apenas em diminutivo: Carlotinha, Venancinha, Clarinha. No romance ocorre o mesmo, enquanto Bentinho passa a ser Bento Santiago, Capitu segue Capitu. Isso demonstra que os senhores “públicos” têm seu reconhecimento social através da valorização e ostentação de seus nomes e sobrenomes, já as mulheres, solteiras ou casadas, seguem sendo as mesmas ou até se apagam ou são diminuídas.

Percorrendo a apresentação desses contos, percebemos duas categorias: a das mulheres traídas e a das mulheres traidoras. Na categoria das mulheres traídas temos Clarinha do conto “Relógio de Ouro”, Maria Olímpia de “A Senhora do Galvão”, Maria Cora de conto homônimo, Eulália de “Casada e viúva”, Conceição de “Missa do Galo”. Elas se parecem muito com a Capitu da Glória, a Capitu **casada**. Nenhuma delas consegue ter atitudes arrojadas, criativas ou dinâmicas. Não são capazes de contrariar uma ordem, ou fazer uma acusação ao esposo. Todas elas não têm autonomia na relação, estão sempre à sombra de seus maridos. Aceitam passivamente todas as situações, mesmo as mais constrangedoras. Estão todas preocupadas com sua imagem na sociedade e se satisfazem em ser admiradas publicamente, impedindo-se de tomar qualquer decisão que possa macular sua alma exterior.

No grupo das mulheres traidoras incluem-se: Eugênia do conto “Confissões de uma viúva moça”, Rita de “A Cartomante”, Mariana e D. Paula dos contos homônimos, Carlotinha de “O Machete”, Adriana de “Primas de Sapucaia!”. Todas souberam dissimular bem seus relacionamentos extraconjugais.

Essas narrativas apontam para uma maior circulação da mulher, suas idas às compras, aos bailes, ao teatro, às reuniões em casa de amigos. Tais episódios, com exceção do conto “A Senhora do Gaivão”, não aparecem nos contos em que a mulher é traída. As mulheres que traem são retratadas como sendo muito vaidosas, preocupadas com futilidades, ferinas com suas amigas, demonstrando muita voluptuosidade, já que na maioria das vezes estão dispostas a, ou pelo menos se sentem tentadas a, aceitar olhares, bilhetes e declarações de outros homens.

Nesses contos em que a mulher comete adultério fica mais evidente sua função de representante do poder, do dinheiro e status do marido. Na “vitrine”, expostas aos olhares cobiçosos, precisam estar atentas e dissimular o bastante para não serem descobertas e não perderem o que conquistaram: o matrimônio e o patrimônio.

Essas mulheres, sempre apresentadas por uma voz masculina (exceto Eugênia, que é protagonista e narradora) são extremamente suscetíveis às investidas de outros homens. Segundo os narradores, elas possuem uma leviandade natural e não cabe a seus maridos a responsabilidade de seus atos.

O trecho extraído do conto “D. Paula” retrata bem a situação ao expor o caráter de Venancinha:

(...) era uma cabeça de vento, muito amiga das cortesias, de olhos ternos, de palavrinhas doces, e a leviandade também é uma das portas do vício. (...) Não estava disposto a cobrir com a sua responsabilidade os desazos da mulher. Que namorasse, mas por conta própria¹³³.

Assim, levianas por natureza, segundo os narradores, e segundo uma concepção da época, era necessário redobrar os cuidados para que essa propriedade não abrisse a “porta” para estranhos. Esses cuidados, porém, nem sempre surtiam efeito.

2.2 OS FILHOS DO HOMEM

A maioria das análises sobre a obra machadiana se detém na figura do narrador (que em alguns casos coincide com a do protagonista) ou sobre as personagens femininas. Ingrid Stein levanta uma questão interessante, Segundo ela, “as mulheres dos romances machadianos não têm qualquer autonomia como tais, ali comparecem em função do que é masculino”¹³⁴. Se, de fato, as mulheres aparecem em função do masculino, não seria interessante perseguir justamente a construção das personagens masculinas?

A história da crítica à obra machadiana demonstra que o grande foco de interesse sempre foi a figura feminina, porém, um grande número de críticos,

¹³³ MACHADO, vol. 02, p. 558.

¹³⁴ STEIN, p. 131-132.

entre os quais poderíamos citar, mais uma vez, Alfredo Bosi, Roberto Schwarz, John Gledson, Silviano Santiago, percebem que a figura feminina é sempre apresentada por um narrador masculino, ou seja, é através da figura masculina, de seu olhar, que se constrói a mulher machadiana. Por isso, é relevante mostrar a figura masculina e verificar como o narrador se comporta ao descrevê-la.

Na maioria dos contos as atitudes e comportamentos masculinos se assemelham. Os homens ficcionais machadianos são, de um modo geral, apresentados como advogados, ou vivem de rendas adquiridas por herança, ou, no limite, no caso de "Maria Cora", por jogo de praça¹³⁵. Os contos revelam pouco ou nada das profissões destes homens. Em alguns dos contos faz-se menção ao fato somente para indicar que o ingressante na carreira consegue prosperar. No restante, o que se pode ver é a figura do marido ou amante enquanto pessoa, na maioria das vezes, ociosa.

O ócio era uma característica dos senhores que possuíam uma renda elevada, proveniente, na maioria dos casos, de suas fazendas no interior. Segundo Raymundo Faoro, com a vinda desses fazendeiros para as grandes cidades surge um novo estrato social. Na sociedade carioca, "a renda define o estrato superior, renda de empregos elevados ou renda de bens. Renda sem trabalho, com o horror ao trabalho das mãos, distantes, no mínimo, uma geração. Renda e título de educação superior, renda e ócio"¹³⁶.

¹³⁵ O jogo de praça seria algo semelhante às nossas loterias. O homem ascenderia socialmente graças a uma "gorda" quantia ganha através do jogo.

¹³⁶ FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: A pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro: Globo, 1988, p. 208.

O capitalista, aquele que vive dos rendimentos de sua fazenda, de ações ou de heranças, passa seus dias visitando os amigos e suas esposas, indo ao Cassino Fluminense e mais tarde ao Jockey Club, passeando pela Rua do Ouvidor ou sentado à mesa de um Café. São esses capitalistas que figuram na maioria dos contos de Machado de Assis aqui expostos.

Na galeria masculina machadiana, desfilam espécimes no mínimo “interessantes”: os maridos que traem, os que desconfiam que são traídos, os que são traídos e o ignoram e os que são traídos e o descobrem. Além deles, temos os amantes, que, em sua grande maioria, são amigos do marido e por ele apresentados à esposa.

Os maridos que traem são também aqueles que duvidam da fidelidade da esposa. Nessa categoria, estão Luís Negreiros, do conto “O relógio de Ouro”, o Gaivão de “A senhora do Gaivão”. Ambos desconfiam de suas mulheres. O primeiro, como já mencionado anteriormente, por conta do relógio; o segundo, devido a cartas anônimas que a esposa recebe secretamente. Diante da dúvida reagem com exasperação, ameaças e agressões. Em “O relógio de Ouro”, Luís Negreiros chega a colocar as mãos no pescoço da mulher, numa tentativa de esganá-la:

- Clarinha, disse ele, este momento é solene. Responde-me ao que te pergunto desde esta tarde?

A moça não respondeu.

- Reflete bem, Clarinha, continuou o marido. Podes arriscar a tua vida.

A moça levantou os ombros.

Uma nuvem passou pelos olhos de Luís Negreiros. O infeliz marido lançou as mãos ao colo da esposas e rugiu:

- Responde, demônio, ou morres!¹³⁷

Há ainda o episódio de “Um esqueleto”, em que Dr. Belém acredita que sua primeira mulher cometeu adultério, matando-a antes de confirmar as suspeitas. Com a segunda mulher, acreditando estar novamente sendo traído, a abandona para depois suicidar-se.

Outro homem que mantém relacionamento extraconjugal é Meneses, o escrivão de “Missa do Galo”. Seu caso é conhecido por todos, inclusive pela mulher e pela sogra. Embora esteja fora de casa apenas uma noite por semana, é justamente nessa noite, durante sua ausência, que sucede a possível sedução de Nogueira, fazendo com que a figura de Meneses surja apenas em uma breve explicação do narrador.

Outro célebre “traidor” também é um Meneses, do conto “Casada e viúva”. Dedicado, amoroso, carinhoso, atencioso para com a esposa, revela ao final do conto que mantém caso com duas mulheres e ainda se insinua para Cristiana, amiga íntima da mulher.

Na categoria dos que **são traídos**, encontram-se o Vilela, do conto “A Cartomante”, que descobre o adultério e mata a mulher e o amigo. Assim como o Meneses de “A Missa do Galo”, Vilela é pouco mencionado na trama, porém seu comportamento sofre grandes transformações, passando de um comportamento pacífico e bem humorado aos extremos da violência impulsiva. Inclui-se também nesse rol o Inácio, do conto “O Machete”. Sendo músico e

¹³⁷ MACHADO, vol. 02, p. 204.

portador de uma alma sensível, à medida que descobre indícios da traição da mulher, torna-se cada vez mais melancólico, chegando à loucura, quando a esposa foge com o amante. Esse Inácio é tão pacífico e calmo quanto o outro de “Uns braços”.

Além desses dois, pode-se incluir Conrado, do conto “D.Paula”. Percebendo o “namoro” da mulher com outro, ele, depois de uma violenta discussão, resolve separar-se dela. “Não estava disposto a cobrir com a sua responsabilidade os desazos da mulher. Que namorasse, mas por conta própria”¹³⁸. Mostra, portanto, uma calma e dignidade pouco típicas para uma situação como essa.

Novo caso é o presente no conto “Confissões de uma viúva moça”. No conto, o adultério não chega a ser exatamente concretizado por causa dos escrúpulos da mulher, pelo menos é o que transparece em sua narrativa. A narradora relata que o seu esposo não a contrariava. “Meu marido que *não ousava retorquir*, calou-se com ar de vencido(...)”¹³⁹(sem grifo no original). Além de aceitar e realizar com pouco entusiasmo os desejos da mulher, o marido se mostra, pelo relato, um homem pouco atencioso, não demonstra muito afeto e não se preocupa muito com a esposa.

Outra figura masculina muito presente e essencial à trama dos contos machadianos é a do **amante**, sempre em oposição à frieza, impaciência e agressividade com que o marido trata a mulher. Seguindo ainda com

¹³⁸ *ibid.*, p. 508.

¹³⁹ *ibid.*, p. 101.

“Confissões de uma viúva moça”, o pretendente, Emílio, mostra toda a educação adquirida na Europa: ele é amável, gentil, sedutor e oferece abertamente a Eugênia o carinho e a atenção que o marido lhe nega.

Resgatando o conto “A Cartomante”, vê-se a figura sempre presente de Camilo. Apesar do medo de ser descoberto e de uma espécie de remorso por estar traindo um amigo, Camilo é todo dedicação para com Rita. É importante ressaltar que o narrador posiciona Camilo, ao afirmar que o rapaz é “ingênuo na vida moral”¹⁴⁰, o que o coloca em um patamar de quase isenção da responsabilidade por seus atos.

Em “Mariana”, depois de 18 anos de ausência, Evaristo espera reatar seu romance com Mariana e se decepciona com a frieza e indiferença com que é recebido. Ainda assim, se mostra atencioso ao visitar o marido moribundo e assistir às cerimônias fúnebres. Retorna à Europa já que aqui não tinha “(...) partido, nem opiniões, nem parentes próximos, *nem interesses* (todos os seus haveres estavam na Europa) (...)”¹⁴¹ (sem grifo no original). Partindo da premissa de que “não tinha nenhum interesse” aqui, podemos suspeitar que morto o antigo rival, não havia mais o que disputar, com quem disputar.

Em “A Causa Secreta”, Garcia, jovem médico, apaixona-se por Maria Luísa, esposa de Fortunato. Embora não se afirme na narrativa a concretização do adultério, percebe-se o zelo e a atenção com que Garcia trata a jovem

¹⁴⁰ *ibid.*, p. 479.

¹⁴¹ *ibid.*, p. 542.

senhora. Diferentemente dos outros contos, "A Causa Secreta" apresenta um marido preocupado com a esposa, mesmo que essa preocupação esteja ligada a uma "necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar..."¹⁴². Fortunato se desdobra em cuidados quando descobre a doença de Maria Luísa e aproveita para sorver cada momento de dor e agonia da esposa. E não é por acaso que a esposa se chame Maria, nome originado do hebraico que significa amargura, mágoa, ou seja, sofrimento.

Estabelecendo conexão com o romance *Dom Casmurro* podemos perceber algumas semelhanças. Garcia se assemelha a Escobar, ambos valeram-se da ajuda de seus amigos, Fortunato e Bento Santiago respectivamente, para obter uma situação econômica mais estável. Ambos mostram-se amigos fiéis até que são percebidos como ameaças aos casamentos. No caso de "A Causa Secreta", quando Fortunato percebe o que "podia ser o epílogo de um livro de adultério", Maria Luísa já está morta. Em *Dom Casmurro*, as suspeitas também começam com a morte de Escobar. É durante o velório de ambos, de Maria Luísa e de Escobar, que as suspeitas surgem.

Além disso, Fortunato tinha prazer na dor, e o que dizer de Bento Santiago? Sua amizade insólita e repulsiva por Manduca, a tentativa de envenenamento do filho, o alívio ao saber da morte de Capitu e logo em seguida a de Ezequiel, não mostram menos prazer no sofrimento do que os atos de Fortunato. Ambos, embora por motivos diferentes, um por ter um

¹⁴² *ibid.*, p. 518.

caráter sádico, outro por vingança, encontravam na dor alheia o prazer que uma vida “normal” talvez não lhes pudesse dar.

Em “Maria Cora”, a personagem de mesmo nome está separada há um bom tempo de seu marido. Mesmo assim, considera-se casada. Surge Correia, que lhe faz a corte. Por um suposto amor a Maria Cora resolve lutar ao lado de legalistas contra os revolucionários¹⁴³. Porém, não é o sentimento de defesa dos interesses do país ou o patriotismo que levam Correia à Revolução Federalista. Seu único e egoístico objetivo era conseguir, em combate com os revolucionários, matar João da Fonseca, o marido, para poder então casar-se com a viúva.

É interessante notar que João da Fonseca abandona Maria Cora pela primeira vez, por uma mulher chamada Dolores, que em espanhol significa dores. O relacionamento com Dolores é realmente doloroso, a mulher o abandona por outro homem. A segunda saída de João de casa é definitiva. Encontra uma mulher chamada Prazeres e vai viver com ela. Dolores encontra os prazeres de outro homem, Prazeres encontra as dores da perda, com a morte de João em combate.

¹⁴³ Machado de Assis faz, neste conto, referência à Revolução Federalista, ocorrida no Rio Grande do Sul. Wenceslau Escobar em seu livro *Apontamentos para a História da Revolução Rio-grandense de 1893* (Editora da Universidade de Brasília, 1983), afirma que, iniciada em 1893, a revolução foi o confronto armado entre o PRR (Partido Republicano Rio-grandense) e o Partido Liberal que reunia os remanescentes dos interesses monárquicos. Proclamada a República, o PRR tenta consolidar seu controle político sobre o Estado, porém o Partido Liberal, forte e bem organizado, se opõe, gerando o conflito. As forças oficiais vencem, o PRR é consolidado no poder e a revolução finalmente termina em 1895. Outro autor que apresenta a questão é Joseph Leroy Love, no livro *O regionalismo Gaúcho* (Perspectiva, 1975).

Correia, por dedicação, gentileza, paixão, vai à guerra para provar seu amor e sua superioridade em relação ao marido de Cora, já que pretende vencê-lo em combate. O desfecho do conto é também curioso. Correia, não conseguindo casar-se com Maria Cora, volta a sua vida normal. Nenhuma palavra ao final aponta para qualquer sentimento, desgosto, frustração, dor, nada. Sua superioridade ficou comprovada matando João Fonseca, seu amor por Maria Cora, porém, desaparece à medida que o prestígio público de Correia aumenta.

Caso interessante, de final inesperado, é o conto "Primas de Sapucaia!". Oliveira, um jovem promotor que abandona a carreira para viver de uma herança, consegue tirar Adriana do marido. Ao contrário do que se possa imaginar, o final não é nada feliz. Oliveira descobre que a mulher é a maldade em pessoa, mas, enfeitiçado, não consegue deixá-la, morrendo por esse motivo. O narrador, amigo de Oliveira, não poupa detalhes para mostrar quem era de fato Adriana:

Vi então que era ferrenha, manhosa, injusta, muita vez grosseira; em alguns lances notei-lhe uma nota de perversidade. Oliveira, nos primeiros tempos para fazer-me crer que mentira ou exagerara, suportava tudo rindo; *era a vergonha da própria fraqueza*. Mas não pôde guardar a máscara, ela arrancou-lha um dia, sem piedade, denunciando as humilhações em que ele caía, quando eu não estava presente¹⁴⁴. (Sem grifo no original)

No meio da explanação a sentença "(...) era a vergonha da própria fraqueza" mostra que o amante, neste caso, era antes de tudo um fraco, um homem incapaz de libertar-se de uma mulher indesejada. Ou, talvez,

¹⁴⁴ *ibid.*, p. 423.

escrupuloso ao extremo, acreditando que uma vez desonrada por ter abandonado o marido por sua causa, era seu dever mantê-la junto a si sob qualquer circunstância.

Propositadamente deixados novamente para o final, por tratarem de relações adúlteras em classes mais baixas, os contos “Uns braços” e “Noite de almirante” revelam que o comportamento masculino não difere muito de uma classe social para a outra. No primeiro relato, Borges é um marido grosseiro, severo, mal humorado. Trabalha muito; segundo ele próprio, “como um negro”, ficando quase todo o dia fora de casa. Não demonstra, porém, nenhuma preocupação com a conduta da mulher. Borges apresenta as mesmas características dos maridos já citados. A diferença está no fato de que quanto maior é a posição social do homem, maior é sua preocupação com seu “espaço privado” e, conseqüentemente, com sua imagem e seu espaço público. As características dos maridos, comum a ambas as classes, em classes mais elevadas aparecem potencializadas. Ou seja, nas classes mais elevadas os homens, já possuidores de uma situação financeira estável, voltam-se para a conquista de mais poder.

Em “Noite de Almirante”, Deolindo é a imagem do amor, do desejo. Descobrendo o envolvimento de Genoveva com o mascate, mostra nervosismo, um tom sutil de agressividade e passionalidade. Voltando ao navio, mente para os companheiros por vergonha da traição. Aqui, o que está em questão não são as qualidades dos dois homens, mas o que cada um pode oferecer. José Diogo, embora mascate, pode oferecer a Genoveva uma casa e

ausências menores. Deolindo, sem ter mais que amor e um par de brincos, perde o jogo e tem que aceitar a perda resignado.

Entre as figuras femininas, a diferença entre as classes sociais fica evidenciada pelos interesses que cada mulher apresenta. As mulheres das classes mais elevadas buscam status, admiração pública, reconhecimento social. As mulheres das classes mais baixas buscam sobreviver, conseguir um teto e um companheiro que possa oferecer mais que um par de brincos. Em relação às figuras masculinas, as diferenças são mais ou menos as mesmas que as encontradas no universo feminino. Os homens de classes mais elevadas, com uma situação econômica estável, buscam poder, enquanto que os das classes mais baixas precisam antes de tudo conseguir uma certa estabilidade financeira e conseguir manter uma casa e uma família.

O casamento nas classes mais baixas representa uma situação estável. Um lugar para morar que fique sob a responsabilidade masculina, garantia de sustento, já que compete ao marido a manutenção da casa e da família, uma vida tranqüila etc. Em “Noite de Almirante”, quem podia oferecer a Genoveva tudo isso era o mascate. Deolindo, marinheiro, não estava em condições de dar à moça a estabilidade que o casamento prometia. Meses de ausência e um presente ao final de cada viagem não garantiam a sobrevivência de um lar.

“Pois, sim Deolindo, era verdade. Quando jurei, era verdade. Tanto era verdade que eu queria fugir com você para o sertão. Só Deus sabe se era verdade! *Mas vieram outras cousas...*”¹⁴⁵ (Sem grifo no original)

¹⁴⁵ *ibid.*, p. 449.

As “outras coisas” podem ser interpretadas como a realidade, a necessidade de sobrevivência, situações para as quais Deolindo não estava preparado.

Pode-se perceber, portanto, que ao tentar traçar os perfis masculinos duas categorias se apresentam bem definidas: a dos maridos e a dos amantes. Ambas são, na verdade, as duas faces de um mesmo homem, que poderá ser amante ou marido, ou os dois simultaneamente. Os homens-maridos são dedicados mas não o suficiente: em geral são frios, pouco afetuosos, pouco carinhosos, crêem que todos os anseios femininos são decorrentes de futilidades, são desconfiados por natureza, às vezes agressivos, violentos, insensíveis. Já os homens-amantes são atenciosos, prestes a satisfazer os menores desejos femininos, galanteadores, preocupados, carinhosos, compreensivos, delicados.

Fica evidente que os amantes ou pretensos amantes trabalham menos ou não trabalham, já que, na maior parte das vezes, estão na casa ou na companhia da mulher desejada. Os maridos, seja por trabalho ou por outras mulheres, estão em casa somente à noite ou se ausentam por longos períodos durante o dia. Isto pode significar que os homens-amantes dispõem de mais rendas e não precisam preocupar-se com trabalho, apenas administram o capital que já possuem.

No que se refere a questões políticas, nenhuma das duas categorias mostra interesse ou envolvimento em assuntos dessa natureza. O único caso em que se mencionam os republicanos e os revolucionários, diretamente, é no conto “Maria Cora”. Ainda assim, o narrador deixa claro que o envolvimento político de Camilo tem a ver única e exclusivamente com o desafio na voz de Maria Cora quando sabe das intenções do narrador: “Não creio que ninguém me ame com tal força (...)”¹⁴⁶. Vale dizer, o político está intimamente ligado ao desafio pessoal, aos interesses individuais.

2.3 UNIDOS PARA SEMPRE?

As relações conjugais nos contos selecionados seguem um padrão que permite abordar o tema de maneira mais genérica e abrangente. Assim, salvo algumas ilustrações, este tópico evitará o detalhamento conto a conto.

O casamento constitui-se, na maioria das vezes, num acordo, numa conveniência que não chega a envolver sentimentos como amor e paixão. Em *A Pirâmide e o Trapézio*, Faoro afirma que na obra machadiana:

(...) o casamento rico fazia parte de um programa, programa de elevação social e de conquista das grandezas políticas.

O casamento é um negócio, como um negócio é a herança, mas negócios que tocam em coisas sagradas, o amor e a morte¹⁴⁷.

Dessa forma, os contos evidenciam sempre as circunstâncias em que o casamento se dá:

¹⁴⁶ *ibid.*, p. 674.

¹⁴⁷ FAORO, p. 224.

Meu casamento foi resultado de um cálculo e de uma conveniência. Não inculpo meus pais. Eles cuidavam fazer-me feliz e morreram na convicção de que o era¹⁴⁸. (Confissões de uma viúva moça)

#

Adriana é casada, o marido conta cinquenta e dois anos, ela trinta imperfeitos. Não amou nunca, não amou mesmo o marido, com quem casou por obedecer à família¹⁴⁹. (Primas de Sapucaia!)

Boa Conceição! Chamavam-lhe “a santa” (...) No capítulo que trato, dava para maometana; aceitaria um harém, com as aparências salvas¹⁵⁰. (Missa do Galo)

Uma das poucas bases sólidas desses relacionamentos matrimoniais são as aparências. Faz-se de tudo para mantê-las. Aceitam-se os romances clandestinos (do marido, é claro!), a frieza das relações, a indiferença, as agressões. Para a mulher, manter-se casada era, sobretudo, manter-se viva para a sociedade.

Os homens acreditam que as mulheres têm uma natural leviandade e, portanto, ao menor indício de traição, as dúvidas transformam-se em verdades. Tais verdades, por sua vez, imediatamente julgam e condenam a esposa, em alguns casos, inclusive à morte, como em “Um esqueleto” e “A Cartomante”.

O que parece bastante evidente é que, independente da forma como se realiza o casamento, por conveniência, imposição, respeito, amor, chega um momento da relação que não resta mais do que a convivência. A um dado

¹⁴⁸ MACHADO, vol. 02, p. 107.

¹⁴⁹ *ibid.*, p. 470.

¹⁵⁰ *ibid.*, p. 606.

momento as relações esfriam, caem na indiferença, restando apenas as aparências. As narrativas quase sempre se iniciam com a caracterização do casal e, logo em seguida, surge a figura do/da amante. As duas primeiras pontas do triângulo apresentadas desde o início traçam o enredo que nos levará a completar o triângulo com a terceira ponta: o amante.

Nos contos se observa uma maior incidência de adultério femininos. Dos 15 contos, pelo menos 11 enfatizam as relações extraconjugais femininas. Tais atos não parecem ser apresentados com a intenção de punir ou reforçar uma moral vigente. A traição feminina impinge uma agressão, uma violência ao marido e desmantela o relacionamento enquanto que, se o adultério é masculino, o enfoque é o da normalidade e, raras vezes, chega a causar algum dano ao casamento. Considerando que a figura feminina é apreendida pelo olhar masculino do narrador, como afirma Ingrid Stein, podemos entender por que o adultério feminino é tão emblemático. Na ótica da personagem masculina, a mulher constitui parte do domínio do homem. Como Silviano Santiago afirma em seu ensaio analisado no capítulo anterior: "Amar é casar, é comprar título de propriedade"¹⁵¹. Se pensarmos o adultério como uma disputa de poder, quando a mulher tem um amante, ela está cedendo a ele um espaço que era de domínio de seu marido. Assim, por este olhar masculino, a mulher é uma propriedade e, por sua vez, o adultério feminino implica perda de "território", enquanto que o adultério masculino implica um ganho de "território". O homem está tomando posse de uma parte do domínio privado de outro homem, por isso as diferenças ao focar o adultério por um ou outro lado.

¹⁵¹ SANTIAGO, p.33.

Resumindo, em uma sociedade que valoriza as superficialidades, o poder, como afirmam Raymundo Faoro e Roberto Schwarz, por exemplo, também o casamento reflete tais valores. Para os homens, ele representa, na maioria dos contos de Machado de Assis, aqui expostos, a busca de status social, a afirmação da responsabilidade e seriedade de caráter de ilustres senhores, além da continuidade do nome da família, através dos filhos. Para as mulheres o casamento significa a porta de entrada para a vida social, para a ascensão social, para o luxo, os bailes, a rua. Isso em classes sociais mais elevadas, pois, como vimos anteriormente, nas classes mais baixas o interesse primeiro é atingir uma certa estabilidade financeira para a sobrevivência da família.

Dessa forma, os interesses masculinos e os interesses femininos convergem para um mesmo alvo: o reconhecimento e a admiração públicos. O que ocorre é que, em algumas das narrativas, há momentos no relacionamento que o interesse é mais forte e evidente em um dos cônjuges ocasionando as cenas que são descritas com frequência nos contos aqui analisados. Discussões que terminam com agressão ou choro, diálogos frios que geram o desprezo e a raiva em um dos cônjuges, as vinganças que um ou outro elaboram e, finalmente, o namoro secreto fora do casamento.

É através da descrição dos relacionamentos em um pequeno núcleo da sociedade, a família, que Machado insinua as relações que se criam na ou que tecem a sociedade brasileira. Retrata, enfim, uma sociedade onde a "elite" está

preocupada com superficialidades, com poder, com luxo e glória, que marca e solidifica preconceitos e define os estratos e o poder que a eles compete.

Machado de Assis, como observador da sociedade em que está inserido, apresenta em seus contos imagens que remetem o leitor a um fato social. As características que se repetem em quase todas as mulheres permitem traçar um perfil que se assemelha às mulheres “reais” de seu tempo. O mesmo se evidencia com a caracterização das personagens masculinas e com a apresentação das relações conjugais.

O escritor consegue captar e apresentar a mesmice das pessoas através de suas personagens que muitas vezes apresentam o mesmo comportamento e o mesmo nome. São várias Marianas, Eulálias, Virgílias que conduzem seus casamentos da mesma maneira. O mesmo se verifica com as figuras masculinas: afinal, são vários os Meneses, os Inácios, os Nogueiras e os Garcias, que se igualam não apenas no nome como no modo de ser e agir. Machado, mantendo intencionalmente os nomes das personagens, revela uma sociedade de “mesmos”, que agem igualmente e movidos pelos mesmos interesses.

Sem cunho moralista ou reparador, os contos mostram fragmentos de um indivíduo “real”, de uma sociedade “concreta” que se preocupa com sua individualidade, com necessidades e objetivos que visam a benefícios puramente pessoais. Essas máscaras que passeiam nas relações reais,

parecem nas relações ficcionais, muitas vezes caindo e revelando o que há por detrás delas, ou ainda revelando que o que existe é somente a máscara.

3. O ÉDEN MACHADIANO

3.1 O NARRADOR

Figura de suma importância, o narrador não apenas relata os episódios como denuncia o enfoque dado na narração. Segundo Ronaldo Costa Fernandes, quem se propõe narrar já teve uma experiência anterior de compreensão de determinado fato:

Ninguém narra sem saber. O narrador narra aquilo que conhece. E não narra sem despreensão. O narrador quer dizer algo sobre aquilo que narra. Ele conta porque atrás da história está uma moral. Um tema. Uma suposta verdade. Uma visão do mundo. Seja o que for, a narração não é um ato fortuito. O narrador é inteligente. O narrador está emitindo frases com conteúdos difusos. Além disso mais o discurso do narrador é um discurso perigoso. Seu objetivo é que o leitor venha a ter o mesmo ponto de vista de quem narra. É uma versão. E, como toda versão, uma parcialização da realidade. Um entendimento da realidade¹⁵².

Além disso, o narrador dá segurança ao leitor, ele indica o rumo que o leitor deve seguir. No caso de Machado de Assis essa função se evidencia porque:

(...) o narrador, com pouca auto-estima, ri de seu estilo, pensa em cortar determinadas frases, vacila, arrepende-se, teme aborrecer o leitor com detalhes. Mas o leitor sabe que aquelas vacilações são estilísticas, porque na verdade o narrador é presunçoso, vaidoso, superior - condição fundamental para a ironia - e principalmente seguro do que conta e de como conta¹⁵³.

¹⁵² FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, p. 40.

¹⁵³ *ibid.*, p. 36.

Fernandes afirma ainda que uma das grandes tensões do romance é a de que o narrador expressa o mundo exterior através de um herói problemático¹⁵⁴. Como também ele, o narrador, participa desse “mundo exterior”, não apenas o protagonista seria problemático como também o próprio narrador, já que este não pode fugir de sua condição e de sua época.

Embora procure ser atemporal, a voz do narrador está presa a seu tempo. Assim, sempre deixará transparecer uma certa ideologia ou ideário de sua época, o que não necessariamente alterará o fato narrado. Essa tensão se evidencia também em Machado de Assis:

Machado via na burguesia do seu tempo não uma classe transformadora mas um estamento social parasitário - talvez fruto de sua simpatia pela monarquia, alimentada por seu conhecido conservadorismo (como já observaram principalmente Roberto Schwarz e Raymundo Faoro). Entretanto, o narrador machadiano esgrima a ironia que subverte o dito e permite uma leitura de cabeça para baixo. Aí estava, a expressão da época e a concepção individual do autor que não altera em nada a validade da obra, porque o narrador não emite opiniões, essa crítica conservadora á burguesia está no não-dito, está além da estrutura física, não pertence diretamente à voz do narrador, é uma visão da sociedade de seu tempo que não infringe as regras da narração¹⁵⁵.

Como se viu no primeiro capítulo deste trabalho, é possível encontrar algumas análises feitas com base no narrador do romance *Dom Casmurro*. Sabe-se somente através dele, de sua voz, que é ao mesmo tempo protagonista da história, como ocorrem os fatos e como se desenha a figura de Capitu. Esse narrador, que é um experiente advogado, reconta, num discurso

¹⁵⁴ O termo “herói problemático” é utilizado por Lukács em *A teoria do Romance* (Presença, s.d.) e retomado por Lucien Goldmann no capítulo introdutório de seu livro *Sociologia do Romance*, publicado pela Paz e Terra, em 1976.

¹⁵⁵ FERNANDES, p.47.

articulado e bem argumentado, sua vida, colocando ao leitor fatos que levam à condenação de Capitu. A questão, aqui, é saber se também nos contos se pode perceber uma intervenção direta do narrador, uma tendência a apoiar algum dos lados ou um indício que indique sua não neutralidade.

Apresentando um quadro geral dos contos de que nos utilizamos, pode-se observar que dos 15 contos, 11 são narrados em 3ª pessoa e dos 4 restantes apenas 1 é apresentado por um narrador feminino. Como se tratou brevemente do narrador de *Dom Casmurro*, interessa começar com a análise dos narradores em primeira pessoa.

3.2 CONFISSÕES DE VIÚVO(A)

Trinta anos separam os *Contos Fluminenses*, em que se encontra o conto “Confissões de uma viúva moça” e *Dom Casmurro*. Apesar da distância temporal, pode-se fazer uma leitura retrospectiva, utilizando algumas semelhanças de estilo percebidas em ambos. Esquecendo-se temporariamente a diferença de sexo e a diferença de tempo, poder-se-ia afirmar que resquícios da moça viúva se infiltram no discurso do velho casmurro. Visto que *Dom Casmurro* é posterior, percebe-se semelhanças nos dois discursos. Como se “Confissões de uma viúva moça” fosse um tímido esboço do que viria a ser o romance.

Em ambos, conto e romance, o narrador é um viúvo(a), diferentemente dos demais contos, em que o narrador é o amante, ou o marido, ou ainda,

quando em terceira pessoa, paira acima da trama. Ambos iniciam suas narrativas expondo os motivos que os levaram a escrever e também o que os levou a procurar o isolamento.

A jovem viúva, após dois anos de total isolamento em Petrópolis, resolve escrever (e não contar de viva voz) para a amiga e relatar-lhe os verdadeiros fatos que antecederam e sucederam a morte do marido. Bento Santiago, isolado no Engenho Novo, resolve escrever um livro para diminuir a monotonia.

Quero fazê-lo por cartas e não por boca (...)

As minhas cartas irão de oito em oito dias, de maneira que a narrativa pode fazer-te o efeito de um folhetim de periódico semanal. (...) É o prefácio do meu romance (...) Estudo romance, isto é simplesmente um livro de verdades, um episódio singelamente contado, na confabulação íntima dos espíritos, na plena confiança de dous corações que se estimam e se merecem¹⁵⁶. (Sem grifo no original) (Confissões de uma viúva moça)

E em *Dom Casmurro* lê-se:

Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. (...) 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 alguns¹⁵⁷. (Sem grifo no original)

Ambos resolvem escrever para contar episódios de suas vidas e aplacar o tédio que a reclusão traz. Os dois têm uma mesma necessidade: resgatar o tempo perdido, encontrar-se e, assim, unir as “pontas” de suas vidas:

¹⁵⁶ *ibid.*, p. 100.

¹⁵⁷ *ibid.*, vol. 01, p. 810.

...*Tenho necessidade de viver*. Estes dous anos são nulos na conta de minha vida: foram dous anos de tédio, desespero íntimo, de orgulho abatido, de amor abafado¹⁵⁸. (Sem grifo no original) (*Confissões de uma viúva moça*)

#

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência¹⁵⁹. (Sem grifo no original) (*Dom Casmurro*)

Assim, no início dessas narrativas o leitor é preparado para os episódios que serão expostos na seqüência.

Após a primeira manifestação do suposto amor de Emílio, a narradora do conto faz a seguinte colocação:

Se Eva tivesse feito outro tanto à cabeça da serpente que a tentava não houvera pecado. Eu não podia estar certa do mesmo resultado, porque esta que me aparecia ali e cuja cabeça eu esmagava, podia como a hidra de Lerna, brotar muitas outras cabeças.

Não cuides que eu fazia então esta dupla evocação bíblica e pagã. Naquele momento, não refletia, desvairava, só muito depois pude ligar duas idéias¹⁶⁰. (*Confissões de uma viúva moça*)

E em *Dom Casmurro* lê-se o seguinte episódio:

Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco falando de seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis, risquei Tétis, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs¹⁶¹.

Em ambos os episódios os narradores valem-se de figuras cristãs e pagãs. O primeiro vê no amor clandestino uma ameaça dada a sua condição

¹⁵⁸ *ibid.*, vol. 02, p. 100.

¹⁵⁹ *ibid.*, vol. 01, p. 810.

¹⁶⁰ *ibid.*, vol. 02, p. 103.

¹⁶¹ *ibid.*, vol. 01, p. 844.

feminina. A metáfora cristã, representando a luta entre o bem e mal, não representa com a mesma força de profanação que a imagem da Hidra de Lerna, o mal que a aflige. Se Eva sucumbira aos encantos de uma serpente, não havia como não ceder ao poder da Hidra de Lerna, maior e multifacetada. Embora encobrendo com um tom angustiado e pedindo desculpas pela imagem usada, a narradora deixa entrever que não tem, como não teve Eva, força para resistir à tentação que a figura do amigo de seu marido representa.

O narrador de *Dom Casmurro*, por sua condição masculina associada à Hidra de Lerna, começa sua metáfora exatamente pela figura mitológica e depois passa ao cristianismo. Como mitologia e cristianismo não conseguem representar Capitu à altura, o narrador opta por algo que reúna as duas potências: cristã e pagã. Conferindo a Capitu o poder de reunir as duas potências, Bento Santiago deixa claro que ela seria capaz de esmagar a serpente do Éden e a Hidra de Lerna, e que se sucumbe a alguma delas é por livre e espontânea vontade. O discurso bem articulado do advogado, mesmo quando parece dar crédito a Capitu, está, na verdade, acusando-a, como faz constantemente.

Se no conto a narradora é a "culpada" e pede desculpas por explicitar sua fraqueza através da figura pagã, o narrador do romance, a partir de sua posição de vítima, faz a velada acusação, e não lhe compete pedir desculpas.

Na voz feminina de uma jovem não cabe o uso da mitologia nem mesmo para caracterizar a ameaça moral que a cerca. Já na voz do advogado

tais imagens soam bem e representam toda a voluptuosidade da cena. Nos dois casos os narradores apresentam aquilo que o filtro da memória permite e considera conveniente seja dito. Seja para isentar-se da culpa, como no caso do conto, seja para reafirmar a culpa, no caso do romance.

As semelhanças entre o conto e romance param por aqui. No romance, o narrador, na condição de traído, segue seu relato com segurança e altivez, lançando mão dos seus recursos discursivos e retóricos para concluir a acusação e emitir a pena. No conto, a jovem viúva, tomada de remorsos, encaminha sua narrativa para a reclusão e destruição do seu amor. Totalmente convencida de sua culpa, a narradora, depois de um discurso atormentado pelo medo, pelo remorso, aceita a solidão e o engano como uma pena cabível a seu pecado.

O Machado de Assis desse conto revela, através da narradora, a necessidade de estar a serviço da moral vigente. Essa narrativa é uma espécie de exemplo de conduta para uma mulher e das conseqüências da não observância das mesmas. Além disso, procura ressaltar que os romances românticos trazem ilusões que só causam dor para aqueles que acreditam piamente neles. "Até então eu não tinha visto amor senão nos livros. Aquele homem parecia-me realizar o amor que eu sonhara e vira descrito"¹⁶².

E por deixar-se levar pela ficção romântica que atenta contra as normas sociais estabelecidas, vem igualmente por escrito o castigo:

¹⁶² *ibid.*, vol. 02, p. 110.

Menti Eugênia; vou partir já. Menti ainda, eu não volto. Não volto porque não posso. Uma união contigo seria para mim o ideal da felicidade se eu não fosse homem de hábitos opostos ao casamento. Adeus. Desculpa-me, e reza para que eu faça uma boa viagem. Adeus. Emílio¹⁶³.

No caso do romance, escrito já na “fase madura” de Machado, o que se verifica é a necessidade de desmascarar o indivíduo e a sociedade, colocando em xeque a moral vigente e corroendo os padrões de uma sociedade patriarcal que oculta seus reais interesses. Como afirma Roberto Schwarz:

(...) a ficção machadiana primeiro desqualifica a vida local, por ser matéria aquém da norma da atualidade, e em seguida desacredita a própria norma, que não resiste à prova do que se viu. A inferioridade do país é inegável, mas a superioridade de nossos modelos não convence. O narrador capcioso, que sai da regra e sujeita a convenção literária às suas prerrogativas de classe, responde a dois momentos. Por um lado, expressa e desnuda o arbítrio, o enlouquecimento do proprietário em face de seus dependentes; por outro, faz descrer do padrão universal que, além de não impedir nada, ajuda o narrador, patriarca e proprietário, a esconder eficazmente os seus interesses impúblicáveis¹⁶⁴.

3.3 OS “EU” NARRADORES

Restam desta seleção ainda três contos narrados em primeira pessoa. Todos apresentam vozes masculinas, a voz do amante ou daquele que pretende fazer-se amante. Os três narradores são homens adultos, no caso do narrador de “Maria Cora”, passado dos quarenta anos. Comum aos narradores machadianos, todos têm uma ponta de sarcasmo e ferinidade na voz ao falar de alguém ou de alguma situação específica.

¹⁶³ *ibid.*, p. 117.

¹⁶⁴ SCHWARZ, Roberto. *Dois Meninas*, p. 41.

Calcule-se o meu enfado, vendo que a fortuna vinha trazê-la outra vez ao meu caminho, e que *umas primas de fortuitas* não me deixavam lançá-lhe as mãos. (...), *porque estas primas de Sapucaia tomam todas as formas*(...) Umaz vezes copiam o ar confidencial de um cavalheiro informado da última crise do ministério, de todas as causas aparentes ou secretas, dissensões novas ou antigas, interesses agravados, conspiração, crise. (...) E durante esse tempo, a Ocasião passa, vagarosa, cabisbaixa, apoiando-se no chapelinho de sol: passa, dobra a esquina, e adeus...¹⁶⁵
(Primas de Sapucaia) (Sem grifo no original)

#

No capítulo de que trato, *dava para maometana, aceitaria um harém, com as aparências salvas*. Deus me perdoe, se a julgo mal. Tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio¹⁶⁶.
(Missa do Galo) (Sem grifo no original)

#

Pisava forte, não apressada nem lenta, o *bastante para deixar ver e admirar as belas formas, mui mais corretas que as linhas do rosto*¹⁶⁷.
(Maria Cora) (Sem grifo no original)

Em alguns momentos chega à crueldade a maneira como expõe uma situação e a forma como se comporta diante dela:

Quando, acabado tudo, a Prazeres viu o cadáver do amante, fez uma cena que *me encheu de ódio e de inveja*. Pegou em si e deitou-se a abraçá-lo, as lágrimas que verteu, as palavras que disse, fizeram rir uns; a outros, se não enterneceram, deram algum sentimento de admiração. *Eu, como digo, achei-me tomado de inveja e ódio, mas também esse duplo sentimento desapareceu para não ficar nem admiração, acabei rindo*¹⁶⁸.
(Sem grifo no original) (Maria Cora)

Esses narradores-protagonistas, apesar de relembrem um episódio marcante de sua vidas, não demonstram nenhuma emoção, apenas relatam friamente os acontecimentos

¹⁶⁵ *ibid.*, p. 418.

¹⁶⁶ *ibid.*, p. 606.

¹⁶⁷ *ibid.*, p. 669.

¹⁶⁸ *ibid.*, p. 667.

Em *Dom Casmurro* o discurso também vem desprovido de emoção, a narrativa tem um fim evidente: mostrar a culpabilidade de Capitu e eximir o narrador de total e qualquer culpa.

Uma característica que aproxima os narradores dos contos e o narrador do romance é a falha da memória, visto que o narrador se esforça em vasculhar seu passado, ou episódios de seu passado na tentativa de provar uma hipótese já formulada. Ou seja, nos contos e no romance os narradores constroem os episódios através do que “conseguem” lembrar e não raras vezes aparecem na narrativa expressões como “pode ser que”, “parece-me que”, “Não sei se”. Isto indica que essas narrativas merecem do leitor uma boa dose de desconfiança, porque as personagens femininas são construídas por essas mesmas vozes que “não se lembram muito bem”, que vacilam e que acabam cobrindo os lapsos de memória pela imaginação. Assim, os fatos acabam sendo convenientemente lapidados para corresponder aos objetivos do narrador, que giram sempre em torno da afirmação de seu poder ou de seu papel masculino na sociedade em que se insere, como Silvano Santiago afirma em sua análise de *Dom Casmurro*.

Outra característica significativa nos narradores apresentados é seu diálogo com um suposto leitor, criando um elo de intimidade entre aquele que narra e aquele que lê o fato narrado. Esse recurso não apenas atenua as fronteiras entre ficção-realidade, e imprime ao relato uma dose muito mais forte de verossimilhança, como também estabelece um pacto de confiança entre leitor e narrador. Convidado a participar da narrativa o leitor não tem a

princípio motivos para suspeitar de alguém que lhe faz confidências e que o convida a opinar sobre os episódios. Assim, a aparência, a máscara, funciona como a essência e o leitor pactua com isso.

Não será difícil calculá-lo, porque estas primas de Sapucaia tomam todas as formas, e o leitor, se não as teve de um modo, teve-as de outro¹⁶⁹. (Primas de Sapucaia!)

Não me peçam minúcias nem preliminares do encontro¹⁷⁰. (Primas de Sapucaia!)

#

Demais vereis por aqui que ela evitava subir a Rua do Ouvidor (...) ¹⁷¹
(Maria Cora)

(...) *nem assim deveis* censurá-la por me haver convidado a ir ali uma noite¹⁷². (Maria Cora)

(...) e a sensação que isto me dava, *podeis crer* que não era leve nem doce (...) ¹⁷³ (Maria Cora)

No caso do conto “Missa do Galo”, o narrador, já adulto, relata uma ocorrência de sua adolescência que lhe deixara grande impressão. De igual forma o narrador de *Dom Casmurro* relata os episódios a partir de sua adolescência. A diferença está no enfoque dado. Para Inácio, a noite de Natal ficou marcada pela tentativa de sedução, ou pelo menos pelo comportamento “estranho” de Conceição. No romance *Dom Casmurro* a visão é a de quem acredita ter sido enganado pela esposa.

¹⁶⁹ *ibid.*, p. 418.

¹⁷⁰ *ibid.*, p. 419.

¹⁷¹ *ibid.*, p. 669.

¹⁷² *ibid.*, p. 670.

¹⁷³ *ibid.*, p. 676.

A distância entre o fato ocorrido e o fato narrado faz com que existam alguns espaços vazios que a memória não consegue preencher. Nesse caso os narradores se explicam e se defendem de seus lapsos e contradições:

Uma dessas vezes creio que deu por mim embebido na sua pessoa, e lembra-me que os tomou a fechar, não sei se apressada ou vagarosamente. *Há impressões dessa noite, que me parecem truncadas e confusas. Contradigo-me, atrapalho-me*¹⁷⁴. (Sem grifo no original) (Missa do Galo)

#

*Não, não a minha memória não é boa. (...) Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram!*¹⁷⁵ (Sem grifo no original) (*Dom Casmurro*)

O narrador Inácio de “Missa do Galo” e o narrador de “Maria Cora” não são advogados. Na verdade, suas profissões são omitidas, e por isso falam das mulheres de suas aventuras com naturalidade e mesmo indiferença. Embora construtores da figura feminina, não há o tom acusatório. Já o narrador de “Primas de Sapucaia!” que, como Bento Santiago, é advogado, tece um discurso que desde o princípio põe em dúvida o caráter de Adriana. No final do conto fica evidente o discurso de acusação do hábil advogado: “ela estava ainda bonita e fascinante, as maneiras eram finas e meigas, mas evidentemente de empréstimo, acompanhadas de umas atitudes e gestos cujo intuito latente era atrair-me e arrastar-me”¹⁷⁶.

Tanto no conto como no romance, os narradores utilizam suas artimanhas para eximirem-se da culpa. Embora, no conto, o narrador

¹⁷⁴ *ibid.*, p. 610.

¹⁷⁵ *ibid.*, vol. 01, p. 870.

¹⁷⁶ *ibid.*, vol. 02, p. 427.

quisesse estar no lugar de Oliveira, como amante de Adriana, procura fugir de qualquer responsabilidade, afirmando categoricamente: “sou exclusivo e pessoal, daria um triste amante de mulheres casadas”¹⁷⁷. Com isso, a culpa de haver pensado em ser amante de alguém sai do narrador e vai para a figura feminina que como Capitu paga, através das duras palavras do narrador, por seus atos.

Os narradores em primeira pessoa dos contos são, em resumo, homens que contam suas aventuras amorosas. Essas personagens, na função de narradores, trazem em si alguma breve semelhança com o Bento Santiago do romance, procuram sempre assumir o papel de vítimas ingênuas, responsabilizando os outros, quase sempre as mulheres, de todos os “erros” cometidos. Além disso, não há como esquecer o que já mencionamos anteriormente: é através desses narradores que a figura feminina é construída. É esse discurso hábil, de alguém que conta a **sua** versão, que ressalta aquilo que lhe é conveniente e oculta o que pode comprometer seus objetivos.

Não é de admirar, em consequência, que as mulheres retratadas por esses narradores sejam sensuais e enigmáticas, como em “Missa do Galo”; fortes, escorregadias e frias como em “Maria Cora”; ou ardentes, diabólicas e pérfidas como em “Primas de Sapucaia!”. Todas, como Capitu, acabam de alguma maneira sendo acusadas, ou porque cederam ao amor adúltero, ou justamente por não havê-lo aceito.

¹⁷⁷ *ibid.*, p. 418.

3. 4 É ELE QUEM NARRA

↗ O narrador em terceira pessoa, maioria absoluta em nossa seleção de contos, é um observador cuja preocupação está centrada no comportamento de cada personagem, situando-se o episódio, em si, em segundo plano.

Sua onisciência, onipresença e intrusão são incontestáveis, visto que não apenas está presente em todos os lugares como sabe de tudo que se passa na cena e na mente das personagens envolvidas. “Esse tipo de narrador tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou como quer J. Pouillon, *por trás*¹⁷⁸, adotando um ponto de vista divino como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço”¹⁷⁹. (Grifos do autor) Suas informações vêm sempre marcadas por comentários regados pela mais fina flor da ironia com algumas pitadas de crueldade. Observem-se os exemplos abaixo:

Começaram a *rosnar* dos amores deste advogado com a viúva do brigadeiro¹⁸⁰... (A senhora do Galvão) (Sem grifo no original)

#

Adeus, escrúpulos! Não tardou que o *sapato se acomodasse ao pé*, e aí foram ambos, estrada fora, braços dados, pisando folgadoamente por cima de ervas e pedregulhos (...) ¹⁸¹ (A cartomante) (Sem grifo no original)

¹⁷⁸ POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

¹⁷⁹ LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 5ª ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1991, p.26.

¹⁸⁰ MACHADO, vol. 02, p. 462.

¹⁸¹ *ibid.*, p. 479.

O termo **rosnar** e a expressão “não tardou que o sapato se acomodasse ao pé” revelam um narrador que mesmo pairando sobre os acontecimentos, mesmo observando e narrando do alto, de cima para baixo, não se exime de mostrar seu peculiar e não muito positivo ponto de vista. Os amigos, comparados a animais, “rosnam” dos amores clandestinos ou simplesmente se ajustam às situações nas quais se envolvem, transformando-as em situações “cômodas” e até prazerosas.

Em alguns contos, embora o episódio esteja narrado em 3ª pessoa, o narrador se manifesta como um “eu”, que opina e assume sua opinião como primeira pessoa.

Agora *contarei* a história do relógio de ouro¹⁸². (Relógio de Ouro) (Sem grifo no original)

#

Quanto ao que há de vulgar em tudo o que *acabo* de contar, *sou eu* o primeiro a reconhecê-lo¹⁸³. (Casada e viúva) (Sem grifo no original)

Ele relata um episódio do qual não participa, mas se manifesta enquanto discurso, enquanto crítico, colocando-se como parte integrante da história.

Os narradores em 3ª pessoa, embora às vezes assumam o papel de um “eu”, quase sempre fazem com que nossa atenção se volte para as

¹⁸² *ibid.*, p. 234.

¹⁸³ *ibid.*, p. 758.

personagens, chamando-nos a atenção para um ou outro fato que lhe pareça importante. Dessa forma, mesmo assumindo um tom impessoal, o narrador conduz nossa leitura e nos mostra a faceta da história que ele quer que seja vista.

3.5 ENFIM O PODER!

Pela análise que Roberto Schwarz faz de *Dom Casmurro*, ficam evidenciados o patriarcalismo, a política de favores, a busca de ascensão social. Segundo o crítico, Capitu pagou caro por ter ousado ascender socialmente através de suas próprias idéias e das articulações feitas para atingir seu objetivo.

No caso dos contos aqui apresentados, se verifica que as mulheres ascenderam socialmente através do casamento uma vez que conseguiram o reconhecimento e admiração públicos. Como todos os contos retratam a vida dos casados, não se sabe se um dos cônjuges pertencia a uma classe social inferior e que o matrimônio tenha representado uma ascensão de uma classe para outra. Fica, no entanto, claro que a maioria dos casamentos são resultados de um “negócio” que traz benefícios a ambas as partes. As mulheres conseguem uma vida social, visto que vão constantemente a festas e teatros e se expõem à admiração pública. Os homens, com o casamento, ganham prestígio por haverem constituído uma família, por terem adquirido mais propriedades: a mulher e o espaço privado. É importante lembrar que a

partir dos anos 70 os celibatários não eram muito bem vistos na sociedade, por isso o casamento era também uma necessidade para o homem¹⁸⁴.

Os contos omitem informações sobre o trabalho masculino. Nada também é dito a respeito de fatos externos ao casamento, como questões sobre a política ou a economia da cidade ou do país. É interessante que, estando a maioria dos contos situados no período do Segundo Império e sendo este, principalmente em seu final, um período conturbado¹⁸⁵ politicamente, não se faça qualquer menção a ele nas narrativas. Os contos "Primas de Sapucaia!" e "A senhora do Galvão" falam rapidamente dos maridos que procuram notícias do ministério nos corredores do teatro ou nos cafés da rua do Ouvidor. No que se refere às mulheres, a imagem é quase sempre a mesma. Preocupadas com a moda e as notícias sobre a sociedade,

¹⁸⁴ Kátia Muricy em seu livro *A razão cética. Machado de Assis e as questões de seu tempo* (Companhia das Letras, 1988), afirma que um celibatário representava a falta de hábitos salutarres. Por isso era importante que os homens se casassem.

¹⁸⁵ Caio Prado Jr., em seu livro *Evolução política do Brasil*, publicado pela Brasiliense em 1933, afirma que o segundo reinado vai caracterizar-se por profundas mudanças econômicas, geradas pela extinção da mão-de-obra servil e pela "modernização" que ampliou o setor comercial na virada do século. "A evolução política progressista do Império corresponde assim, no terreno econômico, à integração sucessiva do país numa forma produtiva superior: a forma capitalista. As instituições primitivas como a escravidão, herdadas da antiga colônia, são varridas pelas forças produtivas que se vão formando e desenvolvendo no correr do século passado" (Prado Jr.: 1983, p.99). Dom Pedro II, sempre preocupado em consultar a opinião que julgava dominante, nesse caso os "rançosos conselheiros que de perto o cercavam" (Prado Jr.: 1983, p.101), parecia ser um instrumento passivo da política conservadora. O país que voltava-se para o progresso precisava de uma política mais condizente com sua nova realidade: "É no sexto decênio do século passado que se situa o ponto crítico da história imperial. Nele começa a se desenhar com nitidez o entrecchoque das forças que assinalamos no capítulo anterior. A Liga Progressista, que é a primeira formação política que surge por efeito desta luta, constitui-se neste período. Mas a Liga, híbrida composição de forças adversas, não é ainda senão um compromisso com o espírito conservador, que nela domina. Por isso entra logo em crise. Suas figuras verdadeiramente "progressistas", como José Bonifácio e Ottoni, dela se apartam. Nos últimos anos do decênio, o compromisso retrógrado-progressista, representado pela Liga, já não se pôde mais manter. A política dominante tinha de se inclinar ou para a bandeira desfraldada desde 1866 pela Opinião Liberal, em que se inscreviam medidas radicais, como o Senado temporário e eletivo, o sufrágio direto e generalizado, a extinção do poder moderador, a substituição do trabalho servil pelo trabalho livre, ou então voltar ao ponto de partida - o status quo. É esta a alternativa adotada com a formação do gabinete de 16 de julho de 1868. O Império se definia francamente pelo passado..." (Prado Jr.: 1983, p. 101). Depois disso, forças contrárias começaram a minar as bases do trono. O império incapaz de resolver os problemas nacionais vai enfraquecendo, até que "uma simples passeata militar foi suficiente para lhe arrancar o último suspiro..." (Prado Jr.: 1983, p.102).

▷ estão sempre sem fazer nada ou lendo romance ou jornal de moda, ou bordando. Somente num conto, "Maria Cora", o narrador fala abertamente de questões políticas: a luta de revolucionários e legalistas no sul do país. A descrição da revolta nada tem a ver, porém, com uma consciência política do personagem. Correia se envolve na revolução por motivos individuais, estritamente pessoais:

Fui para o sul. Os combates entre legalistas e revolucionários eram contínuos e sangrentos, e a notícia deles contribuiu a animar-me. Entretanto, como nenhuma paixão política me animava a entrar na luta, força é confessar que por um instante me senti abatido e hesitei¹⁸⁶. (Maria Cora)

Fica uma vez mais evidenciado que na obra machadiana as questões coletivas têm sempre um fundo egoísta e individual. Nada na sociedade é feito em prol de uma coletividade desinteressada. O mundo é movido por interesses exclusivistas e individualistas.

De todos os contos mencionados, apenas dois demonstram uma espécie de apadrinhamento. No conto "Uns braços", Inácio é recebido na casa de Borges que lhe dá um emprego, atendendo a um pedido dos pais do rapaz. Esse "apadrinhamento" que fornece ao jovem um teto, comida e um emprego não inclui nada mais. Inácio é sempre tratado com frieza e grosseria, passando a maior parte do tempo livre confinado no quarto. Além disso, o "apadrinhamento" não dura muito tempo, pois poucas semanas depois o rapaz é enviado de volta à casa dos pais.

¹⁸⁶ MACHADO, vol. 02, p. 675.

Na descrição de Inácio está o desejo do pai de que, na companhia de Borges, o jovem consiga ter um posto de destaque:

Tinha quinze anos feitos e bem feitos. Cabeça inculta mas bela, olhos de rapaz que sonha, que advinha, que indaga, que quer saber e não acaba de saber nada. Tudo isso posto sobre um corpo não destituído de graça, ainda que mal vestido. O pai é barbeiro na Cidade Nova, e pô-lo de agente, escrevente, ou que quer que era, do solicitador Borges, com esperança de vê-lo no foro, porque lhe parecia que os procuradores de causa ganham muito. Passava-se isto na Rua da Lapa em 1870¹⁸⁷.

Consciente de sua situação, o pai não sonha para o filho uma ascensão social proveniente de um casamento ou do exercício de uma profissão liberal, apenas um cargo que dê ao filho dinheiro.

Outro conto que remete à questão do apadrinhamento é “Missa do Galo”. Nogueira é hospedado na casa do escrivão Meneses, que fora casado com uma de suas primas. Permanece aí vários meses para estudar preparatórios. Vindo do interior, é bem recebido pela família que, além de tratá-lo bem, dá-lhe casa, comida e lhe permite algum divertimento, como, por exemplo, ir com um amigo à missa do galo.

Nos dois casos o apadrinhamento se dá em pequena escala, para atender a um pedido dos pais dos meninos. Não são mencionados nos contos, de modo geral, casos de apadrinhamento na concessão de empregos em órgãos públicos, apadrinhamento de filhos bastardos ou qualquer outro tipo dessa prática, tão comum no século XIX, ressaltada por Schwarz e

¹⁸⁷ *ibid.*, p. 491.

reafirmada por Machado nos romances *Iaiá Garcia* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo.

No conto “A causa secreta” percebe-se uma sutil rede de “prestação de favores”. Fortunato cede uma de suas casas a Garcia para que este monte sua própria clínica; em troca, Garcia permite que Fortunato trabalhe na clínica auxiliando os enfermeiros e satisfazendo seu prazer pela dor.

Fortunato está em um nível social superior a Garcia. Fortunato é um capitalista, Garcia um médico recém-formado. Embora já exercendo a profissão, Garcia pensa fundar, algum dia, uma casa de saúde. O capitalista ajuda o médico promovendo-o a uma posição mais elevada, à posição de dono de uma Casa de Saúde. Parece estranho que um profissional liberal, que não deve nada a ninguém, esteja envolvido na política do favor. Seria forçar demais uma interpretação neste sentido? Pelas afirmações de Schwarz, não:

Assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força. Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais ou menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte, etc. Mesmo profissões liberais, como a medicina, ou qualificações operárias, como a tipografia que, na acepção européia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governados por ele¹⁸⁸.

¹⁸⁸ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*, p. 16.

Os outros contos não falam sobre a política de favores, preocupam-se apenas em relatar fatos íntimos, do espaço privado, estabelecendo pouca relação com o espaço público.

O acaso está também presente nos contos, evidenciando as situações problemáticas ou alertando para um elemento novo, eminente. Em "Primas de Sapucaia!", o acaso faz com que a mesma Adriana dos sonhos do narrador seja a mulher de um amigo. Em "A cartomante", faz com que um acidente na rua faça o carro de Camilo parar na porta da vidente. Em "Casada e viúva" faz com que a mulher que buscava papel para escrever um bilhete, encontre as cartas amorosas recebidas pelo marido.

O destino, o acaso, a coincidência está na ficção sempre agindo para potencializar, acentuar, destacar as ações das tramas, como afirma Lukács:

A literatura naturalmente, não pode desprezar a representação de elementos casuais. Mas o acaso, na literatura, é algo bem diverso da vida cotidiana. Na realidade operam milhões e milhões de acasos, resultando e cristalizando-se, de seu conjunto, a necessidade. Na literatura, somente são admissíveis os acasos que acentuem ou sublinhem, de uma maneira complexa e "astuciosa", precisamente os traços essenciais da ação, do problema, das personagens¹⁸⁹.

Analisando rapidamente o desfecho de "A cartomante" percebe-se que durante todo o percurso Camilo se prepara para o confronto com Vilela, presumindo que este já sabia de seu envolvimento com Rita. O acaso leva-o a uma cartomante italiana que lhe assegura que o homem não sabia de nada.

¹⁸⁹ LUKÁCS, Georg. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 209.

Totalmente convencido do segredo, Camilo chega à casa do amigo despreparado, despreocupado e é assassinado com dois tiros. O acaso funcionou como acentuador do drama e uma espécie de alerta para o que estaria por vir. O mais interessante é que o acaso está sempre a favor do elemento mais forte da trama, o que evidencia uma nova forma de relação de poder. O privilegiado tem a seu favor também o destino, que o ajuda nos conflitos pessoais e sociais.

Outra problemática dos relatos é a posição feminina. A grande maioria dos críticos, em adesão aos historiadores, reforçam o casamento, na concepção feminina, como uma espécie de “profissão”, que garantia posição social e abertura para uma vida mais “livre”, principalmente para as mulheres da elite.

(...) o casamento para a mulher estava no mesmo nível da profissão, carreira política ou riqueza para os homens, manifestando-se como forma legítima de ascensão social¹⁹⁰.

As mulheres que assumem seu envolvimento extraconjugal e fogem com seus amantes, além de estarem abrindo mão das garantias que o casamento oferece, são consideradas, pela sociedade local, como um mau elemento e acabam sendo mal vistas inclusive por seus amantes. Nos sonhos do narrador de “Primas de Sapucaia!”, Adriana abandona o marido a pedido do namorado. Eis a descrição que ele próprio faz do ato: “Veio no dia

¹⁹⁰ SOIHET, Rachel. “Helenas, Capitus, Virgílias: perfis de mulher”. In: TEMPO BRASILEIRO. *Literatura e história*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, nº 81, abril/junho, 1985, p. 111.

seguinte, consigo mesma, sem marido, sem sociedade, *sem escrúpulos, nem resguardo*¹⁹¹. (Sem grifo no original)

No diálogo entre Emílio e Eugênia encontra-se a constatação de uma visão comum à época:

- Emílio, se eu amanhã te acompanhasse, o que farias?
- Cumpra essa ordem divina.
- Mas, depois?
- Depois? perguntou Emílio com ar de quem estranhava a pergunta.
- Sim, depois? continuei eu. Depois quando o tempo volvesse não havias de me olhar com desprezo?¹⁹² (Confissões de uma viúva moça)

Em resumo, para manter seu “crédito social” adquirido com o casamento, a mulher deveria aceitar tudo e fazer de tudo para mantê-lo, caso contrário seu castigo seria a sua banição da sociedade. É claro que se ela conseguisse dissimular o suficiente para que seu marido e pessoas mais próximas não o percebessem, poder-se-ia arriscar nos amores clandestinos.

O homem, em todas as classes sociais, encontra-se em uma situação muito superior à da mulher. Além disso, em quase todas as ações as personagens masculinas machadianas visam a um objetivo comum: conseguir poder.

Note-se também, que as personagens de Machado de Assis pouco sonham com o dinheiro, ao passo que deliram com o poder, que os ronda e os assedia de ilusões e promessas. O capitalismo parece que subjuga menos do que a política, enredada de muitos pecados e poucas compensações¹⁹³.

¹⁹¹ MACHADO, vol. 02, p. 420.

¹⁹² *ibid.*, p. 115.

¹⁹³ FAORO *op. cit.* p. 116.

E é nessa luta pelo poder, em que o homem precisa conquistar espaços, expandir seu território de domínio, seja no público ou no privado, que o adultério pode ser visto como uma arma. Assim sendo, o tópico seguinte se formula na tentativa de comprovar essa posição.

3.6 ADÚLTERO E PODEROSO

Segundo Roberto Schwarz, através da acusação de adultério, Bento Santiago consegue colocar os "oportunistas" nos seus devidos lugares, Escobar morto e Capitu exilada, e confirmar seu espaço e poder na esfera social da qual faz parte. Nos contos analisados o casamento também é um meio de ascensão, já que é através dele que se chega ao reconhecimento público. Entre romance e contos a diferença está no fato de que, no primeiro, o narrador tenta impingir ao adultério uma diferenciação de classes sociais que não é apresentada nos contos analisados. Para eximir-se da culpa, o narrador do romance utiliza a origem humilde de Capitu e Escobar para acusá-los. Isso não quer dizer que não seja possível verificar, em *Dom Casmurro*, uma disputa de poder intraclasse, haja vista que Escobar, já na mesma posição de Bento Santiago, teria tentado adquirir maior espaço com seu suposto envolvimento com Capitu. O adultério nos contos se aproxima dessa situação, encontrando-se evidências muito mais de uma disputa de poder interna a cada classe. Cada história apresenta elementos de uma mesma classe social, em nenhuma delas percebemos o interesse do homem ou da mulher de ascender a uma classe social mais elevada. Dessa forma, fica evidenciado que o interesse, principalmente o masculino, é elevar-se

perante os representantes de sua própria classe social, conseguindo assim destaque e poder entre seus pares.

O homem é aquele que domina o espaço público, tem livre acesso a todos os lugares e passa boa parte de seu tempo na rua. Nesse espaço há pouco lugar para as mulheres, cabendo-lhes apenas o trajeto de suas casas às lojas, às igrejas ou às festas. Com isso, o que se poderia supor é que a mulher fosse reconhecida como a dominante do espaço privado. Esse fato não se verifica, já que nos contos machadianos aqui analisados é o homem que domina os dois espaços, público e privado. No privado é ele quem toma as decisões importantes e sua mulher aceita tudo o que lhe é imposto. Da mesma forma ocorre no romance. Antes do casamento as decisões vinham de Capitu, depois de casada, acatava os desígnios de Bento, que definia o quanto era necessário para as despesas da casa, se iriam ou não a determinado baile etc.¹⁹⁴

O domínio masculino do privado, sua casa e esposa, e do público, suas conversas nos cafés, sua própria carreira (como profissional liberal ou político), a ostentação do alcance de seu poder, tudo isso só é ameaçado por outro homem. Assim, dentro da mesma classe os homens procuram disputar maior espaço e reconhecimento.

Se lembrarmos de alguns dos contos e mesmo de alguns romances, como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, podemos verificar

¹⁹⁴ Como é narrado nos capítulos CV, intitulado “Os braços” e CVI “Dez libras esterlinas”.

que o amante não tem uma preocupação excessiva em esconder seu relacionamento adúltero. Ao contrário, se não o revela por conta própria, deixa que os outros façam conjecturas:

Começaram a rosnar dos amores deste advogado com a viúva do brigadeiro, quando eles não tinham ainda passado dos primeiro obséquios¹⁹⁶. (A Senhora do Gaivão)

#

Um dia, porém, recebeu Camilo uma carta anônima, que lhe chamava imoral e pérfido, e dizia que a aventura era sabida de todos¹⁹⁶. (A Cartomante)

#

Mais tarde é que eu soube que o teatro era um eufemismo em ação. Meneses trazia amores com uma senhora, separada do marido, e dormia fora de casa uma vez por semana¹⁹⁷. (Missa do Galo)

As leis que definiam a punição para o adultério estabeleciam critérios diferenciados para ambos os sexos. As *Ordenações Filipinas*¹⁹⁸ diziam que se o homem descobrisse sua mulher em adultério, podia matá-la e igualmente o amante. O *Código Criminal* de 1830 ameniza a punição afirmando que “o homem casado ou a mulher casada por matrimônio legítimo e consumado que cometer adultério será punido com a prisão temporária”. O diferencial estava em quando aplicar o castigo. O adultério masculino só era determinado pela existência **comprovada** de uma “concubina teúda e

¹⁹⁵ MACHADO, vol. 02, p. 462.

¹⁹⁶ *ibid.*, p. 479.

¹⁹⁷ *ibid.*, p. 606.

¹⁹⁸ As *Ordenações Filipinas* foram promulgadas em 1603 por Filipe I, rei de Portugal, e vigoraram plenamente no Brasil até 1830. “Publicada com o pomposo título de *Ordenações e leis do reino de Portugal, recopiladas por mandado do muito alto, católico e poderoso rei dom Filipe, o primeiro*, a compilação constituiu o mais bem-feito e duradouro código legal português”. (LARA, Silvia Hunold (org.). *Ordenações Filipinas*. Livro V. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.34).

manteúda”, já para a mulher bastavam apenas indícios, graças ao texto vago da lei.

Assim, não apenas a opinião pública era mais complacente em relação ao adultério masculino, como as leis também eram para esses casos mais brandas. Com a amenização das punições o adultério ficou legalmente menos perigoso, porém, essas punições mais brandas não eram o motivo da displicência com que as relações extraconjugais eram tratadas pelos amantes masculinos. Esconder com pouco zelo os adultérios revela uma situação de maiores implicações sociais. Tornando evidente que o homem não conseguia administrar seu domínio privado, visto que um outro lhe roubava a mulher, deixava-se claro, também, que não era capaz de administrar seu domínio público, perdendo boa parte de seu prestígio.

Dessa forma, quando o homem cometia adultério e não se preocupava em ocultá-lo, revelava à sociedade que dominava mais de um território: o espaço privado que divide com a amante. Se a amante fosse casada, o amante passava a ter também domínio sobre o marido, uma vez que sabia de todos os passos dele através das informações dadas pela amante. Com isso, o amante aumentava seu prestígio e valor, aumentando conseqüentemente seu poder.

A situação torna-se ainda mais complexa com o fato de que muitas vezes a esposa comete adultério com um amigo do marido. Ou seja, o próprio esposo abre as portas de seu domínio a um igual seu, pondo em risco sua honra, característica masculina muito importante no meio público. E é

justamente essa falta de "visão" que acaba fazendo com que o homem perca muito do poder que possui.

Em *Dom Casmurro* o adultério tem por finalidade, na visão de Roberto Schwarz, reforçar o caráter elitista da sociedade, representada por Bento Santiago. Nos contos o adultério se apresenta com o mesmo caráter, porém usado como arma na disputa do poder intraclasse e não interclasse como no romance. Na maioria das situações, o amante não quer levar o relacionamento até as últimas conseqüências. Seu envolvimento vai até o ponto em que seu espaço é reconhecido. Em "Confissões de uma viúva moça", Emílio, em um bilhete, deixa claro que não é adepto do casamento. Em "A cartomante", Camilo não fala em fuga ou pede a Rita que abandone o marido. Em "Primas de Sapucaia!" o narrador diz que seria um péssimo amante de mulheres casadas, mas delira por Adriana. O que se quer é ganhar "espaço" para conseguir o objetivo tão almejado: "poder".

Em classes mais altas a descoberta do adultério feminino é sempre um choque violento para o marido. Lembremos as tentativas impulsivas de esganar Clarinha em "O relógio de Ouro"; as ameaças feitas por Galvão à mulher, em "A senhora do Gaivão"; os insultos e o pedido de separação por parte do marido em "D. Paula"; e a honra vingada com a morte dos amantes em "A cartomante". Quanto mais elevada a classe mais ameaçado está o homem, mais espaços tem a perder e a diminuição de seu poder parece-lhe uma ameaça quase insuportável.

Nos contos que se debruçam sobre o adultério ou algo que se assemelhe a uma traição em classes inferiores percebe-se que o enfoque é outro. Em “Noite de almirante”, Deolindo depois de saber da própria Genoveva que esta o abandonara por outro, vai embora arrasado, sem fazer nada. Em “O Machete”, sabendo da fuga da esposa, o músico chora e enlouquece. As diferentes reações podem ser também explicadas pelas relações de poder. Um marujo não tinha nenhum espaço a ser perdido, nenhum poder a ser ameaçado. Suas frustrações não chegavam a ser comentadas nos cassinos, nos corredores das instituições políticas, nos salões e no teatro.

Em “O Machete” se evidencia a falta de ambição do músico. Sua “apatia” pelo poder e sua resignação em viver de suas aulas de música, ou seja, mais ou menos confortável porém simplesmente, faz com que perca esse pequeno espaço para um estudante de direito e tocador de machete, menos erudito mas ambicioso e desejoso de poder.

A mulher tem seu caráter de propriedade reforçado nessa disputa e vê reveladas suas carências afetivas e morais. Em todos os contos em que ela comete adultério, o narrador mostra que a mulher se deixa seduzir por alguém que lhe promete o amor dos romances ou simplesmente se deixa seduzir pela ambição do amante. Vale dizer, percebendo no admirador um forte desejo de conquistar espaços e adquirir poder, a mulher se deixa seduzir, na tentativa de ela própria também usufruir um pouco do poder adquirido pelo amante.

Considerada leviana por natureza, está sempre sob a mira do marido. Afinal, “a leviandade também é uma das portas para o vício”¹⁹⁹. (D. Paula)

Uma boa explicação para essa imagem feminina é dada por Kátia Muricy:

O homem de família patriarcal era, antes de tudo, proprietário: da terra, dos escravos, da mulher e dos filhos. Comprometido com a honra e propriedade da família, ele era legislador, determinando direitos e deveres²⁰⁰.

O homem impõe valores e regras, fazendo de sua mulher parte de sua propriedade. Sendo uma propriedade, a mulher, ao se envolver com outro homem, ameaça o “proprietário”.

O amor nessa disputa se revela um jogo, um objeto com valor de troca, uma máscara na luta por status, poder, reconhecimento social:

À semelhança de um jogo de salão, o amor, como os negócios, deve ser conciliável com a conversação mundana; de preferência sutil e inteligente, o exercício amoroso não deve melindrar ninguém. E é nessa possibilidade que o amor revela sua nova feição capitalista: detém um valor de troca. Cotado à sua altura das jóias e raridades, em um mercado com leis próprias, onde a concorrência se dá em uma convivência civilizada: não faz mortos, nem feridos²⁰¹.

Transpondo essa afirmação para os contos, percebe-se que com exceção de “A cartomante”, nos demais não há mais que algumas ameaças,

¹⁹⁹ *ibid.*, p. 558.

²⁰⁰ MURICY, Kátia. *A razão cética. Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 66.

²⁰¹ *ibid.*, p. 79.

ou algumas discussões que não chegam a gerar atos de violência. Machado está muito mais interessado em desmascarar os relacionamentos e os indivíduos sociais do que buscar sanções para os problemas ou culpados e punições para os crimes. “Machado de Assis, menos dogmático, não indica causas nem prescreve remédios - melhor, desconfia de todos os remédios”²⁰².

O adultério é, enfatizando, um instrumento na luta pelo poder. Evidenciando questões como a passividade feminina, a honra masculina, a dissonância de caráter e idéias no casamento, a natureza leviana da mulher, Machado nos mostra que por detrás de tais questões há um campo de batalha onde o troféu é o poder e para consegui-lo se faz necessário o uso de todas as armas disponíveis. O adultério é uma dessas armas, uma vez que força o “inimigo” a perder o domínio sobre o privado e abala também seu domínio sobre o público. É justamente no espaço público, caracterizado como de predominância masculina, que se encontra o poder, o status, o grau de homens ilustres”. E para a sociedade brasileira do final do século XIX, isso é tudo²⁰³.

²⁰² FAORO, op. cit. p. 97.

²⁰³ Raymundo Faoro afirma que a sociedade burguesa da crise do Encilhamento tinha muito dinheiro porém lhe faltava o título, o poder, o reconhecimento como classe dominante.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhar gêneros diferentes impõe atenção redobrada, uma vez que se faz necessário respeitar as características de um e outro para poder estabelecer semelhanças e diferenças pertinentes. O conto, de acordo com as teorias de Júlio Cortázar, Edgar Allan Poe, Boris Eikhenbaum, Vladimir Propp, André Jolles, Araripe Júnior e o próprio Machado de Assis, apresenta como características a brevidade, a intensidade, a tensão, o “efeito”. O romance, por sua vez, apresenta vários núcleos narrativos, ou seja, além da história principal, se desenvolvem outras histórias secundárias que agregam mais informações e detalhes ao eixo principal. Assim, não apenas a trama é mais rica em detalhes e episódios como as personagens têm seus perfis alargados, esmiuçados, ganham uma complexidade física, psicológica e social necessariamente explorada em termos de dispersão.

As análises contidas no primeiro capítulo desta dissertação se propuseram analisar romances machadianos, em especial *Dom Casmurro*, procurando apontar a complexidade de sua trama, suas personagens, as relações sociais presentes no romance. Os capítulos seguintes, por sua vez, se preocuparam em analisar alguns contos de Machado, aproximando-os do romance.

No que concerne à crítica, foram ressaltadas as leituras feitas pelos “cânones” da crítica machadiana contemporânea, embora tenham sido consideradas outras leituras por suas abordagens inovadoras ou por sua

relação com hipótese formulada. Dessa forma, fazendo uma breve e sucinta retrospectiva das análises aqui expostas, verifica-se que, Antonio Candido aborda em seu ensaio toda a obra machadiana e procura mostrar que as personagens de Machado de Assis são sempre movidas pelo interesse, pelo ganho, pelo lucro, pelo prestígio e, que com isso, revela as estruturas sociais vigentes em sua época. Já Silviano Santiago, por exemplo, evidencia que a leitura do romance não deve centrar-se na figura de Capitu tentando condená-la ou absolvê-la, mas, sim, na figura do narrador, com seu discurso enganoso e seus interesses ocultos. Silviano lembra, ainda, que o romance exige uma reflexão para o todo da obra e não apenas para um segmento dela. Roberto Schwarz, por sua vez, além de vislumbrar na obra e, especialmente no romance *Dom Casmurro*, as relações sociais existentes no contexto em que Machado está inserido, aponta as relações de poder contidas no mundo “real” e no “mundo ficcional”. Essas relações identificadas também por John Gledson e, sob a perspectiva da existência dos “vários olhares”, por Alfredo Bosi, revelam classes sociais fechadas em si mesmas que não permitem a entrada de membros que não possam dar contribuições significativas a sua nova esfera social; revelam em suma, as disputas das personagens para conseguir status social e os meios que utilizam para atingir seus objetivos. Assim, todos esses autores, de uma forma ou de outra, indicam que nos romances machadianos a disputa pelo poder é uma constante entre as personagens. Essas observações nos permitiram, em consequência, verificar se as mesmas disputas pelo poder ocorreriam nos contos e se o adultério serviria como um instrumento para atingi-lo.

As análises da “fortuna crítica” de Machado mostram os vários ângulos da trama, das personagens, do narrador e das relações sociais contidas em *Dom Casmurro*, detendo-se, em especial, na primeira parte do romance. As análises feitas no segundo e terceiro capítulos desta dissertação exploram principalmente a segunda parte do romance, quando do casamento entre Bento e Capitu. Isso, por um motivo: nos contos selecionados, a tensão traição/adultério/casamento dá-se com personagens já casadas ou amasiadas.

Assim, concluída a tarefa, os resultados dos questionamentos formulados na apresentação desse trabalho foram os seguintes:

1. As mulheres, nos contos analisados, são submissas, passivas, abnegadas, voltadas à admiração e reconhecimento público. Preocupam-se muito com sua imagem perante a sociedade e quanto mais forem admiradas por ela, mas felizes se sentirão. Fica claramente exposta sua ociosidade, o não envolvimento com assuntos domésticos e filhos. Essas mulheres se assemelham a Capitu da Glória, que depois de casada também se volta à admiração e reconhecimento públicos e acata sem questionar as decisões do marido.

2. As figuras masculinas se dividem em duas categorias, a dos maridos, frios, desconfiados, agressivos, mal humorados ou simplesmente indiferentes; e a dos amantes, sensíveis, galanteadores, gentis, carinhosos. Ambas compõem um mesmo homem que, quando em casa, porta-se como

marido, e quando fora dela, como amante, mostra-se a mais amorosa e dedicada das criaturas. De certa forma, pode-se perceber em todos, maridos e amantes, traços que potencializados levarão à figura de Bento Santiago: os ciúmes, a desconfiança, o discurso enganador etc. Como em "As Primas de Sapucaia!", o narrador afirma ser "exclusivo e pessoal; daria um triste amante de mulheres casadas", no entanto, queria estar no lugar de Oliveira quando este foge com Adriana. Ou em "A Cartomante", quando o narrador diz que Camilo quis fugir mas Rita, como uma serpente, o envolveu e o envenenou. O próprio narrador, depois, faz o contraponto. "Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé"²⁰⁴.

3. Os relacionamentos são movidos sempre por interesses de ambas as partes. As mulheres casam-se para ascender socialmente, no sentido de aparecer publicamente, coisa que não acontece quando solteiras. Os homens, por sua vez, esperam com o casamento aumentar seu prestígio, reconhecimento público e perpetuar o nome da família através dos filhos. Consideradas levianas por natureza, as mulheres, na concepção masculina, estão mais propensas ao adultério, porém não menos freqüente é o adultério masculino. A única diferença concentra-se no fato de que a mulher, quando descoberta, tem muito a perder, portanto, sua dissimulação é muito importante nesse jogo de aparências, enganos e interesses ocultos.

4. O narrador se apresenta em primeira pessoa em quatro dos quinze contos selecionados, os demais são narrados em terceira pessoa. Em todos

²⁰⁴ MACHADO, vol. 02, p. 479.

os contos, os narradores em 1ª ou 3ª pessoa se parecem, ou seja, ambos mantêm um distanciamento dos episódios narrados, “pairam” sobre a situação, narrando sempre de cima para baixo. São irônicos, frios e se posicionam como um “eu” quando querem dar seu parecer diante de uma situação. Buscando sempre apontar os conflitos, nunca mencionam ou insinuam uma solução para eles, apenas relatam tais conflitos sem qualquer envolvimento emocional. Assim, os adultérios são narrados de forma imparcial, evidenciando porém, as diferenças entre o adultério feminino e o masculino, diferenças constantes na sociedade em que o escritor e a sua obra estão inseridos.

5. O adultério funciona nos contos como uma arma na disputa de poder intraclasses e não interclasses. Para conseguir maior espaço, os homens se “apropriam” do espaço privado do outro, através de sua mulher e, assim, minam o espaço público de seus adversários, conseguindo, dessa forma, mais poder.

Fica evidenciado que nos contos se percebe a presença de traços da *Capitu casada* e pode-se perceber também traços de Bento Santiago. Como nos contos se verifica uma relação entre “iguais”, em termos de classe social, o adultério não funciona, num primeiro plano, exatamente como no romance. Nos contos o adultério também é uma forma de reforçar o poder de uma elite fechada em si mesma, porém não mostra a brutalidade dessa mesma classe que não permite o ingresso de um membro que não tenha nada para lhe oferecer, como em *Dom Casmurro*. Porém, segunda uma leitura, num

segundo plano, revela que no romance também há uma disputa intraclasse: Escobar em situação social idêntica à de Bento, para conseguir expandir seu poder, se envolve, supostamente, com Capitu, em uma relação adúltera. Nos contos o adultério também aparece dessa forma, como uma **luta interna** de poder muito mais evidente quanto maior for o nível social.

Assim, entre musas, ninfas e serpentes se tecem as redes de uma sociedade que, valendo-se de todas as armas possíveis, disputa glória, admiração, poder. Eis o Éden machadiano.

5. BIBLIOGRAFIA

5.1 DO AUTOR

ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. 9ª Reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1997.

_____. *Contos: Uma antologia*. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

_____. *A Semana*. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: HUCITEC, 1996.

5.2 LEITURAS CRÍTICAS

BRAYNER, Sônia. Um passeio no Rio antigo: os contos de Machado de Assis. In: *Travessia*, nº 20, UFSC, p. 9 - 18, 1990.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BOSI, Alfredo et all. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

CÂNDIDO, Antônio. "Esquema de Machado de Assis". In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COSTA, Lígia Militz da. Dom Casmurro e a Capitulação de Bentinho. In: *Ficção Brasileira: Paródia, História e Labirintos*. Santa Maria: UFSM, 1995.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL/UNISINOS, 1998.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: A pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e história*. Trad. Sônia Coutinho.

Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. *Machado de Assis: Impostura e realismo*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

JÚNIOR, Alberto Bagby. As mulheres de Machado de Assis. In: *VERITAS*, Porto Alegre, nº142, vol. 36, p.295 - 300, Junho, 1991.

MURICY, Katia. *A razão cética. Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: Estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Brasileira Ltda, 1949.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de Papel: Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1996.

_____. A mulher no romance brasileiro: trajetória de uma ideologia. In: *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 80, p. 3-30, 1985.

SANTIAGO, Silviano. "Retórica da verossimilhança". In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARAIVA, Juracy Assman. Dom Casmurro: confissão e representação. In: *O Circuito das Memórias em Machado de Assis*. São Paulo: EDUSP, 1993.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992, 4ª edição.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo - Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1991, 2ª edição.

_____. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TRAVESSIA. *Machado de Assis*. Florianópolis: Ed. UFSC, nº 19, 2º semestre, 1989.

TELES, Gilberto Mendonça. A teoria do Romancé em Machado de Assis. In: *Travessia*, nº 20, UFSC, p.19 - 36, 1990.

TEMPO BRASILEIRO. Literatura e história. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, nº 81, abril/junho, 1985.

VERÍSSIMO, José. "Machado de Assis". In: *História da Literatura Brasileira*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.

ZOLIN, Lúcia Osana. A mulher na mira da crítica: da periferia à imanência do texto. In: *UNIMAR*, nº 17 (2), p.1-16, 1995.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

MUZART, Zahidé L. Ainda Capitu! In: *Travessia*, nº 4, p.19-29, 1982.

5.3 TEORIA, HISTÓRIA, HISTÓRIA LITERÁRIA, CULTURA BRASILEIRA E OUTRAS CRÍTICAS.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra Nikolai Leskov. *Obras Escolhidas 01: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- CHALHOUB, Sidney. (org.) *A história contada: Capítulos de História Social da Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CORTAZAR, Julio. "Alguns aspectos do conto". In: *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva: 1993.
- COSTA, Emilia Viotti da. *Da Monarquia à República: Momentos decisivos*. São Paulo: Brasiliense, s.d.
- ESCOBAR, Wenceslau. *Apointamento para a História da Revolução Rio-grandense de 1893*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1983.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. Vol.01 e 02. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1991.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1988.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. 8ª ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1998.
- História da Vida Privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. Org. Laura de Mello e Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- Historia da Vida Privado no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional.*
Org. Luiz Felipe de Alencastro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das
letras, 1995.
- JOLLES, André. "O conto". In: *Formas Simples: legenda, saga, mito, adivinha,
ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- LARA, Silvia Hunold (org.). *Ordenações Filipinas*. Livro V. São Paulo:
Companhia das Letras, 1999.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 5ª ed. Série Princípios. São
Paulo: Ática, 1991.
- LEITE, Míriam Moreira (org.). *A condição feminina no Rio de Janeiro. Século
XIX*. São Paulo: Edusp, 1993.
- LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: MEC-Serviço de
Documentação, 1952.
- LOVE, Joseph Leroy. *O regionalismo gaúcho*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa:
Presença, s.d.
- _____. *Marxismo e teoria da Literatura*. Trad. Carlos Nelson
Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Sociología de la literatura*. Trad. Michael Faber-Kaiser.
Barcelona: Península, 1989.
- NEEDELL, Jeffrey D.. *Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no
Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo:
Companhia das Letras, 1993.

- PEREIRA, Lúcia Miguel. *A Leitora e seus Personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 1992.
- POE, Edgar Allan. "Filosofia da composição". In: *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1981.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.
- PRADIO Jr., Caio. *Evolução política do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1933.
- PROPP, Vladimir. "Premissas". In: *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- QUIROGA, Horacio. "Decálogo dei perfecto cuentista". In: *Todos los cuentos*. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1993.
- SCHÜLLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo, 1989.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Burguesia Brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). "Sobre a teoria da prosa". In: *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- WEBER, João Hernesto. *A Nação e o Paraíso: A construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.