

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Essas Mulheres Machadianas...

ADRIENE COSTA DE OLIVEIRA COIMBRA



**Belo Horizonte
2007**

ADRIENE COSTA DE OLIVEIRA COIMBRA

Essas Mulheres Machadianas...

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Audemaro Taranto Goulart

Belo Horizonte
2007

ADRIENE COSTA DE OLIVEIRA COIMBRA

Essas Mulheres Machadianas...

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Letícia Malard – UFMG

Márcia Marques Morais – PUC-Minas

Audemaro Taranto Goulart – PUC-Minas
Orientador

Belo Horizonte, 20 de abril de 2007.

Hugo Mari
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras
PUC-Minas

AGRADECIMENTOS

A Deus que me deu a vida e mostrou-me a luz para trilhar o caminho certo.

Ao Ary que, em todos os momentos da minha vida, é compreensão, apoio e estímulo para a concretização de meus sonhos e meus ideais.

Aos meus filhos, Marcus Vinícius e Guilherme, que mesmo nas horas mais difíceis, sempre têm uma palavra de encorajamento e confiança em meu potencial.

Ao meu pai, que hoje mesmo ausente entre nós continua a ser presença em minha vida.

À minha mãe que, com sua docilidade, me encoraja sempre.

À minha irmã, Silvane, que me acolheu com o seu afeto nos meus momentos de fraqueza.

Ao meu cunhado Geraldo e às minhas afilhadas Maria e Anna o respeito, a amizade que serviram de alicerce para essa conquista.

Ao meu amigo Hermes, que, com o seu conhecimento e disponibilidade, manteve um diálogo literário comigo durante a elaboração deste trabalho.

Ao meu orientador Audemaro Taranto Goulart, que, com a sua orientação segura e constante, serviu-me de apoio e incentivo para seguir em frente.

Às professoras Márcia Marques Morais e Letícia Malard, por aceitarem, de forma tão gentil, compor a banca examinadora.

Dedicatória

Dedico este trabalho à minha família, em especial ao meu marido Ary, pelo incentivo e cumplicidade nas horas mais difíceis e aos meus filhos que são o sentido da minha própria vida.

Epígrafe

Ser significa comunicar-se pelo diálogo.

Bakhtin

RESUMO

O objetivo de nosso estudo aponta para a reflexão sobre as figuras femininas dos romances da maturidade de Machado de Assis – Capitu, Virgília, Sofia, Flora e Fidélia – sua aproximação com as figuras gregas – Antígona e Electra – sob a perspectiva de seus comportamentos diferenciados para época e espaço em que estiveram inseridas. Pautamos ainda esse estudo no atestado histórico sobre o contexto que viveram essas personagens bem como as condições sociais, políticas e econômicas desses mesmos contextos. A pesquisa também se fundamenta nas relações dessas personagens, especialmente as machadianas, nos narradores que as compuseram bem como nos mecanismos de despistamento e ocultamento utilizados por eles para retratar essa postura considerada contemporânea para a sociedade aristocrática carioca da segunda metade do século XIX. Tais relações também ajudam a compreender como Machado de Assis construiu essas personagens tão enigmáticas, tão desafiadoras e tão transgressoras aos padrões tidos como modelo àquela época, e que, mesmo sob o deslizamento da escrita de seu criador, fizeram-se sujeitos de seus próprios discursos.

Palavras-chave: figuras femininas enigmáticas; sociedade aristocrática; Machado de Assis, discursos.

ABSTRACT

The aim of our study indicates to a consideration about the feminine figures of Machado de Assis' maturity novels – Capitu, Virgília, Sofia, Flora and Fidélia – their similarity with greek women – Antígona and Electra – under a vision of their different behaviours at the time and the local where they were introduced. We have already ruled this study in its historic attestation about the context where these characters lived as well as the social, politic and economic conditions of these same contexts. This investigation also founds in relations of these characters, especially the machadian's, in narrators who composed them as well as in the mechanisms of failment and dissimulation used by them to reproduce this attitude considered as modern in that cariocan distinguished society of the second half of XIX century. These relations also help to understand how Machado de Assis elaborate those characters too secretly covered, too audacious and too beyond to the standarts considered as models of that time, and even if under the gliding of the written of their creator, these feminine figures became subjects of their own speechs.

Key-words: enigmatic feminine figures; distinguished society; Machado de Assis; speechs.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. A MODERNIDADE DE MACHADO DE ASSIS (JUSTIFICANDO A ALTERIDADE DOS PERFIS FEMININOS).....	14
2. O SER FEMININO: UM TEMA DESDE SEMPRE.....	22
2.1. ASPECTOS HISTÓRICOS.....	22
2.2. O OLHAR MACHADIANO POUSA SOBRE A QUESTÃO DO GÊNERO.....	30
3. MULHERES MACHADIANAS: NA ESTÓRIA E NA HISTÓRIA.....	62
CONCLUSÃO.....	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	104

INTRODUÇÃO

No mundo contemporâneo, observamos, fascinados, as transformações por que passam as sociedades. As transformações parecem tão rápidas, quase brutais, e tão contrárias às nossas tradições, até mesmo as mais recentes, que até ousamos apontar para o advento de uma revolução de costumes.

Uma nova ordem de mundo organiza-se, da qual somos, ao mesmo tempo, espectadores e atores inquietos. Antigos valores são substituídos por novos com os quais, ainda, muitos de nós não nos acostumamos. As relações humanas não têm mais os mesmos fundamentos de antes e até constatamos modificações na imagem que fazemos de nós mesmos e dos outros. Critérios se dissolvem, outros multiplicam-se e novos paradigmas são instalados.

As perturbações que conhecemos são talvez de uma natureza diferente de uma simples evolução. A mudança de modelo não questiona apenas nossos comportamentos e nossos valores, ela mexe com o que há de mais íntimo em nosso ser: a nossa identidade.

Nessa nova ordem há uma modificação que, apesar de lenta e, às vezes, menos imperceptível a seus atores, é a mudança do papel histórico-social da mulher na sociedade contemporânea. Hoje, não há mais espaço para um mundo dicotômico, cindido em esferas bipolares, em que se experimenta a existência de espaços distintos para o masculino e o feminino.

Não faz muito tempo, as certezas não faltavam. A mulher dava a vida e o homem a protegia. Ela cuidava das crianças e do lar. Ele partia para a conquista do mundo e guerreava quando necessário. Essa divisão das funções tinha o mérito de

desenvolver, em cada um, características diferentes, que contribuía, com muita força, para formar o sentimento de identidade.

Não só na vida cotidiana, bem como no mundo da ficção, a figura feminina sempre foi objeto de admiração, endeusamento, fascinação, desejo e sedução. Ela continuamente se apresentou como uma figura enigmática, a sugerir o desvelamento de seus segredos. Ao mesmo tempo, escondia-se sob um véu, como a dissimular algo que ora desejava, ora não desejava ocultar.

É nesse jogo de máscaras que a literatura vai adentrando, na tentativa de proporcionar ao leitor a possibilidade de buscar a solução dos enigmas. Entretanto, ela acaba irremediavelmente perdida, pois a obra literária retrata o humano. Assim sendo, não constitui respostas definitivas, porque a imperfeição, a inconstância, a incompletude é a marca do humano.

Durante séculos, a mulher viveu a condição de dona de casa recatada, submissa ao jugo masculino, resignada e sem poder de ação ou de escolha. Sua única possibilidade era repetir o papel que suas ancestrais lhe haviam deixado.

No entanto, nas tragédias da Antigüidade Clássica já conseguimos observar que algumas personagens, tais como, Antígona e Electra, protagonistas das tragédias de Sófocles, exercem um papel diferenciado daquelas de seu tempo. São capazes de sair do lugar que lhes foi dado e partem para enfrentamentos que desafiam os princípios da sociedade vigente na época.

Assim também, Machado de Assis, em sua produção literária da fase da maturidade, soube, magistralmente, conceber suas personagens femininas singularmente fora dos modelos da sociedade aristocrática do final do século XIX. Ele cria as figuras femininas – Capitu, Virgília, Sofia, Flora e Fidélia – e as coloca na

condição de transgressoras com sua inserção no universo masculino, de forma inquestionável, e as apresenta cientes de seu papel individual, cultural e social.

Esse nosso estudo tem como objetivo situar essas figuras femininas nos contextos em que estiveram inseridas bem como estabelecer uma possível relação de identidade entre elas e, principalmente, destacar o papel desafiador e inovador que desempenharam naquela sociedade onde somente o homem era senhor de suas próprias ações.

Pretende-se também buscar novos significados para os discursos dessas personagens femininas, os artifícios utilizados pelos narradores machadianos na possibilidade de silenciar tais personagens, e, ainda, buscar um efeito de sentido mais aclarado nos significantes postos por esses narradores. É bom lembrar que, os narradores adotam a estratégia do deslizamento, do despistamento com a intenção de enredar o leitor em sua teia narrativa.

Que tipo de narrativa é essa em que Machado, pela voz de seus narradores, conta histórias de tramas aparentemente simples e até banais, que o leitor, ao lê-las, tem a sensação de estar diante de um enredo que não lhe traz qualquer motivo para inquietação? Ao inserir-se na tessitura textual da narrativa machadiana, o leitor vê-se, irremediavelmente, atirado a um terreno movediço em que, de repente, sente-se enredado e sem saída? Que tipo de narrativa é essa em que o leitor, por mais que tente, não consegue desvelar os enigmas postos por seus narradores nas entrelinhas do texto?

A escritura machadiana possibilita a seus leitores efeitos múltiplos de sentido e para tanto requer uma constante revisitação, pois devido ao deslocamento dos efeitos de sentido, somente uma leitura não seria suficiente para a absorção daquilo que Machado realmente quer dizer e não diz, apenas sugere.

Visitando as tragédias gregas **Antígona** e **Electra**, de Sófocles, lá encontramos as personagens que dão nome às tragédias. Elas estão marcadas pela postura avançada que tiveram diante de uma sociedade conservadora na Antigüidade Clássica. Mesmo quando são impossibilitadas de falar ou de agir, vão ao espaço público – lugar onde o masculino dominava – clamar por justiça. Apesar de estarem cientes do que representava essa violação, fazem-se donas de seus discursos e senhoras de seus atos e de suas vontades.

Virgília, Sofia, Capitu, Flora e Fidélia – personagens dos romances **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, **Quincas Borba**, **Dom Casmurro**, **Esaú e Jacó** e **Memorial de Aires**, de Machado de Assis - se vêem enredadas num mundo onde o homem exercia a ordem e o poder. Elas estão inseridas na sociedade do Rio de Janeiro onde o que se via era a ostentação, o luxo, a preocupação com festas, com a elegância, enfim, com tudo aquilo que uma sociedade elitista destaca como importante, ou seja, as aparências.

Machado de Assis as coloca nesse contexto não para atender às expectativas daquela sociedade, mas, para que, pela voz de seus narradores, elas possam, de forma fluida, figurar nesse universo social, marcado pelo poder masculino. Ele as constrói com um perfil diferenciado e as insere nessa sociedade, dotando-as de beleza, de simpatia, de apelo erótico, num jogo duplo de sedução. Machado as concebe dotadas de personalidade forte e caráter próprio, dominadoras, possuidoras de um olhar que arrasta e inebria. Personagens que, mesmo sob um véu encobridor, conseguem atravessar por entre o dito e o não-dito e se apresentarem como seres da palavra, inclusive ocupando os espaços de poder reservado ao homem.

Embora os narradores machadianos, em sua argúcia e perspicácia, tentem silenciá-las através de seus discursos escorregadios e cheios de subterfúgios, essa

tarefa acaba irremediavelmente perdida, pois essas mulheres conseguem sair do lugar que lhes foi dado e irrompem de forma grandiosa nesse cenário de domínio masculino.

Os deslocamentos dessas personagens do plano da subjacência do texto para a superfície do campo enunciativo é um caminho a percorrer na tentativa de buscar os deciframentos da escrita machadiana e, acima de tudo, considerá-la uma das mais refinadas e respeitadas no universo literário.

Diante dessas duas realidades historicamente distantes no tempo e no espaço, acredita-se que há a possibilidade de aproximação dessas personagens de Sófocles e Machado, pelo papel transgressor dos padrões sociais exercido por elas.

Para tanto, usou-se como metodologia a releitura dessas obras literárias, localizadas cada uma em seu tempo histórico-social, analisando o perfil de cada uma das personagens a partir das narrativas com suas características próprias e entrecruzando esses perfis.

A fundamentação teórica tem como base os estudos literários de Antonio Candido, Roberto Schwarz, Antoine Compagnon, Mary Del Priore, Wilton Cardoso, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, entre outros, sem perder de foco as obras literárias arroladas para tal.

1. A MODERNIDADE DE MACHADO DE ASSIS (JUSTIFICANDO A ALTERIDADE DOS PERFIS FEMININOS).

Um dos papéis desempenhados pela História é o de retratar “fiel e verdadeiramente” a realidade social e suas transformações ao longo do tempo. A literatura também pode ter esse papel. No entanto, as mudanças registradas pelos historiadores diferem na forma como os romancistas registram essas ocorrências, pois, à literatura cabe retratar as possibilidades múltiplas a partir da visão plurissignificativa do mundo à nossa volta, como também a possibilidade de retratar esse mundo a partir de um mais além.

Bakhtin (2000, p. 208) aponta para essa função da literatura quando diz que “o artista utiliza a palavra para trabalhar o mundo, e para tanto a palavra deve ser superada de forma imanente, para tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação de um autor com esse mundo”.

Pode-se ousar dizer que a literatura tem conseguido fazer esses registros com maior agudeza e acuidade, pois até mesmo em momentos de repressão e violência, vivenciados pela censura, nossos escritores conseguiram “driblar” a chamada história oficial, e, através de suas obras ficcionais, retratar o proibido, o irregular, o ilícito. A literatura, segundo Compagnon, (1999, p.37) “produz a dissensão, o novo, a ruptura”.

E, talvez, somente a literatura tenha sido capaz de se prestar a essa função, pois ela traz consigo a condição necessária a esse propósito: uma carga de liberdade que a torna independente, capaz de mostrar o real sem o compromisso com a unilateralidade ou com as forças de poder constituídas.

Antonio Candido confirma esse estatuto da literatura. Ele diz que

[...] a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fortalecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante. (CANDIDO, 2004, p.138)

Candido atesta que a literatura apresenta-se como imagem e transfiguração da realidade que nos cerca, e na sua ambivalência, presta-se ao leitor como objeto de conflitos, perturbações ou até mesmo de risco, pois em se tratando da possibilidade de múltiplas interpretações, ela tem um dos papéis de dizer e de retratar o humano.

Novamente, Bakhtin (2000, p. 240) reitera que na literatura “os problemas (do homem) sejam expostos em toda a sua envergadura, pois que se trata da realidade e das possibilidades do homem, da liberdade e da necessidade, da iniciativa criadora,” e certamente ela “desemboca na esfera espaçosa da existência histórica.”

O século XIX, mais especificamente o seu segundo quartel, no Brasil, foi um momento muito significativo para a nossa literatura, pois esse período representou a propagação e a “popularização” do romance brasileiro cuja proposta era bem delineada: a de divertir e instruir os leitores. E graças a essa intenção, nossos escritores conseguiram, de certa maneira, estabelecer, consolidar e projetar a literatura brasileira além dos limites de nossos espaços fronteiriços.

A sociedade burguesa brasileira do século XIX constituiu, por assim dizer, um campo fértil e um suporte bastante interessante para que nossos poetas e romancistas procedessem à análise de seu contexto e o desenhassem a seus leitores. Ao retratar os usos e costumes dessa sociedade, suas tradições, sua

formação e sua cultura, nossos escritores produziram verdadeiros clássicos que, até hoje, continuam extremamente atuais.

No início do século XIX, os românticos ainda traçavam enredos, ações e personagens revestidos de uma aura iluminada, através da qual os leitores entravam no mundo do devaneio, dos sonhos. Como a literatura da época tinha o papel de entretenimento, os românticos assim o fizeram na tentativa de agradá-los, pois os seus possíveis leitores aspiravam a um modelo de vida pessoal tal qual o vivenciado pela sociedade da época e, sobretudo, o modelo que fosse espelhado nos moldes europeus. Dessa forma, os romances românticos atendiam muito bem aos interesses dessa sociedade dominante no período.

Tal como ocorre nas melhores literaturas de todo o mundo, a ficção brasileira criou personagens que, de tão bem construídas, tornaram-se marcantes e, por isso, são capazes de serem vistas como símbolos, representações da sociedade tanto do passado como do presente. Essas personagens trazem consigo princípios e valores, que lhes foram introjetados pelo autor através das nuances da construção textual, conforme a época e local em que se situam. Algumas dessas personagens foram desenhadas por seus criadores com um perfil que, de certa forma, se coadunava com os padrões daquele momento, mas, apesar de todo o rigor da época, conseguiram ultrapassar os limites histórico-sociais que lhes foram impostos.

A propósito, Bakhtin nos remete à construção de personagens quando diz que

Enquanto ponto de vista, enquanto concepção de mundo e de si mesma, a personagem requer métodos absolutamente específicos de revelação e caracterização artística. Isto porque o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida mas o resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência, em suma, a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo. (BAKHTIN, 1997, p. 46-7).

Se se continua ainda com Bakhtin (1997, p. 49), vê-se que ele acrescenta que “além da realidade da própria personagem, o mundo exterior que a rodeia e os costumes se inserem no processo de autoconsciência, transferem-se do campo de visão do autor para o campo de visão da personagem”.

Assim, ao fazer um estudo sobre as personagens, especialmente as machadianas, e tentar entender a posição que assumiram naquele contexto, somos levados a uma reflexão que nos estimula à leitura e à releitura das obras de seus criadores. Pensando dessa maneira, podemos afirmar que a criação de nossos escritores e de suas personagens é certamente um marco na cultura e na literatura nacionais e um capítulo a ser destacado na literatura universal.

Como se pode perceber, Machado de Assis se encaixa perfeitamente nesse tipo de escritor moderno, pois ao criar suas personagens, principalmente as femininas, deu-lhes um caráter de fingimento, de ocultamento, de algo que parece ser e não ser. Não estaria na intenção consciente do romancista, ao utilizar esses subterfúgios, “enganar” ou até mesmo “brincar” com o leitor? Ou a sua real intenção era a de retratar “fielmente” a realidade social de sua época?

Roberto Schwarz (2000, p.9) afirma que Machado dizia que o escritor pode ser “homem do seu tempo e do seu país ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. E o crítico ainda acrescenta que

Ao transpor para o estilo as relações sociais que observava, ou seja, ao interiorizar o país e o tempo, Machado compunha uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida, em situação muito particular, em parte inconfessável, nos antípodas da pátria romântica. (SCHWARZ, 2000, p. 11)

Isso significa dizer que Machado de Assis, imbuído do espírito de seu tempo e de seu país, ousou em sua forma literária, pois adotou uma postura capaz de captar e dramatizar a estrutura do país, transformada em escrita. E por seu movimento dialético, a prosa machadiana constitui um espetáculo histórico-social complexo, alternando crítica mordaz, ironia sutil e estratégias de despistamento artístico que os narradores se encarregam de realizar.

Possuidor de sensibilidade ímpar, Machado foi capaz de registrar o ímpeto e a contemporaneidade das mudanças que já estavam acontecendo e que só foram vistas ou registradas por muitos no século seguinte, mas que ele já as percebia e as anotava em seus textos.

John Gledson, na introdução de seu livro **Impostura e Realismo**, afirma que

a grandeza de Machado é freqüentemente vista como capacidade de antever muitos dos procedimentos literários do século XX, nos quais as perspectivas múltiplas, os narradores não-confiáveis e um profundo ceticismo quanto ao nosso acesso à verdade se tornaram, se não norma, ao menos bastante comuns.
(GLEDSON, 1991, p.8.)

Na visão de Gledson, o escritor fluminense recusou totalmente enquadrar-se com preceitos e com as normas vigentes de sua época, adotando uma posição moderna que, de certa forma, já antevia as mudanças que iriam ocorrer ao longo do século seguinte.

Além de rejeitar o rótulo de realista, Machado, meio à contramão da sociedade burguesa do século XIX e fazendo um percurso inverso as essas regras sociais, traça, em seus romances, principalmente nos últimos – **Dom Casmurro**,

Memórias Póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba, Esaú e Jacó e Memorial de Aires - um perfil das personagens femininas singular para a época.

José Veríssimo, grande amigo do escritor, em sua obra **História da Literatura Brasileira**, retrata a grandeza de Machado:

A data de seu nascimento e do seu aparecimento na literatura o fazem da última geração romântica. Mas a sua índole literária avessa a escolas, a sua singular personalidade, que lhe não consentiu jamais matricular-se em alguma, quase desde os seus princípios fizeram dele um escritor à parte, que tendo atravessado vários momentos e correntes literárias, a nenhuma realmente aderiu se não mui parcialmente, guardando sempre a sua isenção. [...]

Ninguém na literatura brasileira foi mais, ou sequer tanto como ele, estranho a toda a espécie de cabotinagem, de vaidade, de exibicionismo. De raiz odiava toda a publicidade, toda a vulgarização que não fosse puramente a dos seus livros publicados. (VERÍSSIMO, 1977, p. 411)

Como o crítico aponta, Machado de Assis foi um escritor diferenciado. Através da observação arguta e perspicaz dessa sociedade na qual estava inserido e, com ironia sutil e crítica feroz, algumas de suas características marcantes, representou, com maestria, essa mesma sociedade, especialmente a carioca, realçando seus elementos constitutivos, inclusive suas mazelas. Usando de um refinamento ímpar, o escritor fluminense ousou retratar comportamentos que, para a época, são considerados verdadeiros avanços.

Alguns de seus contemporâneos, como Sílvio Romero, não souberam reconhecer o caráter avançado e moderno da escrita machadiana ou pelo menos não entenderam as suas artimanhas. Romero (1992, p.122) escreve sobre o estilo de Machado de Assis:

é a fotografia exata do seu espírito, de sua índole psicológica indecisa. Correto e maneiroso, não é vivaz, nem rútilo, nem grandioso, nem eloqüente. É plácido e igual, uniforme e compassado. Sente-se que o autor não dispõe profusamente, espontaneamente do vocabulário e da frase. Vê-se que ele apalpa e tropeça, que sofre de uma perturbação qualquer nos órgãos da palavra. Sente-se o esforço, a luta. (ROMERO, 1992, p.122)

O texto de Romero é feroz. O estilo machadiano é tratado como desprovido de qualquer inovação e o crítico ainda confunde a obra e a vida do escritor, o que certamente é uma falácia. Com esse comentário sobre Machado, ele demonstra desconhecer não só a obra do escritor como também os fundamentos da teoria da literatura, já amplamente divulgados naquela época.

E deve-se à crítica do século XX, através de nomes importantes de nossa literatura, exercer a tarefa de desvelamento das complexas enunciações machadianas. Haroldo de Campos, por exemplo, foi por demais preciso em dar uma dimensão diferenciada e contrária às falácias de Romero. Segundo Campos,

em Machado, o tartamudeio estilístico era uma forma voluntária de metalinguagem. Uma maneira dialógica (bakhtiniana) implícita de desdizer o dito no mesmo passo em que este se dizia. O “perpétuo tartamudear” da arte pobre machadiana é uma forma de dizer o outro e de dizer outra coisa abrindo lacunas entre as reiterações do mesmo, do igual, por onde se insinua o distanciamento irônico da diferença. (CAMPOS, 1992, p. 223-224)

Campos aponta para um Machado de Assis não só inovador mas também precursor de outros escritores, os quais tiveram, nas obras machadianas, um caminho aberto para a modernidade e com isso foi possível desenhar um novo painel para a literatura brasileira.

Wilton Cardoso, em entrevista à Revista *Scripta* (2000, p. 269), comenta o estilo machadiano. Ele aponta que

Caracterizar a obra de Machado de Assis do ponto de vista filosófico, ou mesmo do ponto de vista meramente de crítica literária como sendo, vamos dizer assim, uma contribuição em que predomina a ironia me parece inteiramente falso. Machado de Assis não é irônico, Machado de Assis é humorista. O que é bastante diferente. Já se disse que o irônico é o indivíduo que pensa num ideal, o irônico é um idealista, ele analisa a realidade tentado pelo que ela devia ser e não pelo que é, e nisto ele faz a ironia. Quando nós chamamos, por exemplo, um indivíduo pouco inteligente de gênio, estamos fazendo ironia. O humorismo é ao contrário, ele é realista, não é idealista, ele vê a realidade, pinta a realidade tal como ela é e finge estar de acordo ou defender esta realidade. E é este o caso de Machado. (CARDOSO, 1997, p. 269)

Ao adotar essas estratégias narrativas, Machado de Assis enreda o leitor de tal maneira que seus narradores parecem “brincar”, parecem esconder-se por trás de máscaras num jogo de ocultamento e desvelamento na busca de uma possibilidade inútil de apreensão dos falseamentos do escritor.

O registro machadiano de sutilezas e disfarces contribuiu, de forma incontestável, para que nós, seus leitores, conhecêssemos e reconhecêssemos a grandeza de sua obra como também o desenho de suas personagens femininas. Ao apresentá-las, Machado de Assis utiliza-se de uma estratégia narrativa que expõe a figura feminina a partir de um outro ângulo, o da esfera do público, espaço este freqüentado somente por homens naquela época.

O romancista constrói personagens femininas singulares, diferenciando-as daquele modelo visto, preferido e adotado pela sociedade burguesa dominante do século XIX. Aliás, modelo que já se formara desde a sociedade clássica da antiga Grécia.

2. O SER FEMININO: UM TEMA DESDE SEMPRE.

2.1. ASPECTOS HISTÓRICOS.

Refletir sobre o gênero é depositar o olhar sobre o mundo, considerando com propriedade o caráter biológico, o cultural, o histórico, o social, o ideológico, o religioso. Nesse sentido, o gênero apresenta-nos uma função analítica que traz à luz conflitos entre homens e mulheres e define formas de representar a realidade social e de intervir nela.

Tendo em vista essa função analítica a que o gênero se propõe, a humanidade tem presenciado, ao longo da História, transformações que têm levado a sociedade humana a um estado de inquietação, e, por que não dizer, de perplexidade. O que temos vivenciado, no plano das mutações sociais, não se restringe apenas a uma evolução ou até mesmo a uma revolução dos costumes. Essas mudanças de paradigmas na sociedade humana não somente questionam nossos comportamentos como também nossos valores. Elas nos inquietam no que tange ao mais íntimo de nosso ser: a nossa identidade, a nossa natureza de homem e de mulher. E essas várias mutações têm servido para que o ser humano reflita sobre si mesmo e sobre o outro e se afirme como um ser de relações. Para tanto necessita de um outro para interagir e adaptar-se à vida em sociedade.

Desde a *era primeva*, a racionalidade, a linguagem, o pensamento têm sido fatores determinantes na construção do ser humano. Cada fase humana traz uma

relação masculino/feminino com características próprias e cada uma delas traduz as contradições pertencentes a seu contexto.

Em épocas ancestrais, em meio hostil, a espécie humana teve que lutar pela sobrevivência mediante a predominância de homens, dotados de mais força e agressividade. Em outras eras, em meio mais domesticado e menos ameaçador de sobrevivência, podiam florescer dimensões mais amenas, atmosfera propícia à predominância da mulher.

Efetivamente, pode-se perceber que a própria História se encarregou de “moldar” esse ser para viver em sociedade, interagir com seus parceiros e levá-lo a reconhecer que ele é um ser de incompletude; e, para isso, necessita de complementaridade. Durante todo esse tempo, na tentativa em adaptar-se às transformações, tão complexas e intrincadas, o ser humano tem sido levado constantemente a questionar o sentido de sua existência, o seu estar no mundo, seu papel histórico e social.

Nos primórdios, diferentemente do que crê o pensamento patriarcal, a verdadeira adaptação da humanidade não foi feita pela violência e, sim, pela solidariedade. Em outras épocas, as relações eram igualitárias, homens e mulheres viviam integrados harmoniosamente e cada um desempenhava uma função relacionada com seu papel. O homem partia para a conquista do mundo e a mulher, que era considerada mais próxima dos deuses, porque dela dependia a reprodução das espécies, tinha suas atividades relacionadas ao lar e à família.

Nas sociedades de caça iniciam-se as relações de força e o masculino, que passa a ser o gênero predominante, vem a se tornar hegemônico. A partir desse período, coube ao homem o domínio do espaço público e, à mulher, o do privado. A relação homem/mulher passa a ser estruturada com base no domínio desses

espaços. Devido à complexidade desse espaço público, o homem passa a ter primazia sobre a mulher. Vem daí o princípio do poder masculino que vai governar o mundo durante séculos.

A humanidade vivenciou diferentes formas de relacionamento de gênero. No matriarcado, centrado na mulher; no patriarcado, com foco no homem, e, hoje, com o alvorecer de um novo paradigma civilizacional, conseguimos vislumbrar um muito além da distinção dicotômica dos papéis sexuais.

Assim, no decorrer da História, mesmo a realidade nos tendo mostrado a divisão homem/mulher nos vários tipos de sociedade, com a submissão da mulher ao domínio do homem, a figura feminina não pôde ser totalmente apagada, pois o ser-mulher é algo essencial que está aí. Ela pode ser eclipsada, subordinada e tornada publicamente invisível, mas nunca destruída, apagada.

Falar do homem é também falar da mulher e vice-versa, pois, ambos formam a humanidade. É ver a unidade na diferença e a diferença na unidade. Ambos fundam dois modos diferentes de viver, porém, relacionados, são seres humanos.

Uma das funções a que a Filosofia se propõe é pensar o que somos e o que sabemos. Vale dizer ainda que é também papel da Filosofia colocar em questão quem é esse ser singular, diferenciado que é o ser humano. E a reflexão filosófica está atenta a esse questionamento, o que continua sendo motivo de muitas de nossas angústias.

Sabemos cada vez mais sobre o homem e a mulher, sua evolução e sua construção histórica e social, pois o que é dito sobre ambos diz respeito à humanidade. Contudo, tal saber não esgota nossos questionamentos. Afinal, a questão essencial fica sem resposta. Que é o ser humano? O que é ser mulher? O

que é ser homem? Qual é, na verdade, a natureza humana? Para onde iremos? O que fazemos nesse mundo? Qual é o sentido de viver?

Dentro dessa complexidade que é o ser humano, entendemos que o masculino e o feminino sejam princípios. E como princípios, significam um jogo de relações que continuamente constrói o humano como homem e mulher, constituindo forças construtoras e organizadoras da vida.

Por mais que estejamos mergulhados na realidade, nunca somos e nem entendemos na totalidade o real que conhecemos. Integramo-nos a ela por meio de representações, de modelos, de símbolos e projeções que vão nos servindo de referência para a construção de nossa realidade sócio-histórica.

No âmbito do humano, esses princípios são mais bem compreendidos se os contemplarmos a partir da estruturação do ser, pois este nasce inteiro, mas não está pronto, porque se encontra sempre em fase da gênese. Como ser inacabado, está sempre em busca de algo, na tentativa de saciar o seu desejo de plenitude. Tarefa inútil, pois tanto o homem como a mulher, seres humanos e desejantes, são marcados pela falta. E na busca incessante de preenchimento dessa falha, ambos acabam irremediavelmente perdidos, pois diante da impossibilidade e do inapreensível, resta-lhes apenas a lacuna, o vazio.

Estrella Bohadana expressa, em seu artigo “Unidade Primordial: Perda ou Fantasia?”, inserido na obra **Feminino Masculino – No imaginário de diferentes épocas**, o caráter lacunar do ser humano.

[...] Pois apenas do interior dessa condição pode o homem lamentar-se por não viver a plenitude: Plenitude que, se vivida, conduziria à Morte, já que só nela o homem ingressaria no tão ansiado Absoluto. Assim, ansiar é *de per si* a condição propriamente humana, na qual, inexistindo a possibilidade de

saber o princípio e o fim, resta tão-somente a possibilidade única de viver um percurso errante. (BOHADANA, 1998, p. 22)

A autora reforça a condição de incompletude do ser humano e aponta para a sua errância no sentido da busca interminável. Como o ser humano incomoda-se com a falta e está impossibilitado de suplantá-la, diante do vazio, não há outra alternativa senão buscar, incessante e irremediavelmente, outras formas do existir. Resta-lhe, então, continuar o percurso, tentando libertar-se da intenção de capturar o existente, mas percorrendo, na grandeza e no vigor, as alamedas do existir.

Neste sentido, a questão do gênero – masculino ou feminino – ultrapassa a distinção de homem e de mulher, enquanto papéis políticos, sociais, culturais, religiosos, ideológicos que desempenham em uma sociedade em determinado tempo e lugar.

Na sociedade grega, a condição feminina seria ainda mais precária do que a que se encontra no cenário cultural que foi focalizado por Machado de Assis. Basta olhar um documento insuspeito para comprovar-se a afirmação. Abra-se a **Poética** de Aristóteles, na parte em que o filósofo fala de “Caracteres, Verossimilhança e Necessidade”, mais precisamente, no capítulo XV, e lá vai-se ler, com todas as letras:

No respeitante a caracteres, quatro pontos importa visar. Primeiro e mais importante é que devem eles ser bons. E se, como dissemos, há caráter quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o caráter. Tal bondade é possível em toda a categoria de pessoas; com efeito, há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o [caráter de mulher] seja inferior, e o [de escravo], genericamente insignificante. (ARISTÓTELES, 1992, p. 79)

Na visão do filósofo, a inferioridade da mulher e de sua posição social ficam atestadas, justificando, assim, o pensamento masculino como instrumento de poder. Isto nos leva a pensar que há, por natureza, comandantes e comandados: o homem livre comanda o escravo, o homem comanda a mulher; esta desprovida de razão, de vontade, caracterizando-se como elemento subordinado à autoridade masculina. Para Aristóteles, apesar de pertencer ao gênero humano e possuir a capacidade de deliberar, a mulher é distinta em relação ao homem, pois a ela falta a capacidade de decidir.

Temos aí demonstrado o modelo de mulher da época clássica. Ela aparece, no cenário social, como um bem precioso a ser guardado e preservado e que transmite prestígio e valor enquanto guardiã dos filhos e do ambiente doméstico. Como mãe, ela se identifica a um ser intimamente ligado à sua casa, à sua terra, a seu lar. Como mulher, não é senão um ser que se submete às ordens do homem, às leis do Estado, incapaz de gerir a própria vida.

Se a mulher, inserida nessa sociedade, tem o mesmo *status* que os escravos, portanto, sem o poder de expressão, a tragédia grega evidenciará perfis que fogem um pouco à regra, ainda que tal *audácia* seja severamente punida.

Sófocles, em duas de suas tragédias, **Antígona** e **Electra**, traça o perfil de uma mulher diferenciada, avançada para os padrões da época. Suas personagens femininas apresentam um comportamento inovador, singular e contemporâneo. Retrata uma mulher desafiadora, que põe em questão regras sociais, que é capaz de contestar as leis do Estado e as da família. Revela-nos, portanto, nesse traço feminino, um caráter de ação e atitude tipicamente masculinos na sociedade do período Clássico.

Percebe-se, então, nas tragédias citadas acima, o papel feminino diferenciado de Antígona e Electra: mulheres que transgrediram a determinação social que era imposta à mulher na época, conseguindo sair do espaço privado e fazendo a sua inserção no espaço público.

Antígona, protagonista da tragédia homônima de Sófocles, apresenta-se como uma mulher ativa, digna, instigante, corajosa, ciente da responsabilidade familiar que tem sobre seus ombros. Ao desafiar seu tio Creonte, contrariamente aos padrões femininos da época, Antígona demonstra um espírito de coragem incomum para os moldes de mulher típica da Antiguidade Clássica. A sua figura talvez seja uma das mais complexas da tragédia grega. Isto porque seu estatuto de heroína solitária nos faz crer que seria quase impossível para uma mulher agir de tal forma.

Filha de Édipo e Jocasta, foi ao mesmo tempo modelo de piedade filial e de dedicação fraterna. Depois de servir de guia a seu pai cego e de ter assistido seus últimos momentos, voltou a Tebas e testemunhou a luta entre Eteócles e Polinices. Depois da morte dos dois príncipes, seus irmãos, Antígona não obedece a Creonte, seu tio e então rei de Tebas, que proíbe que se dê sepultura ao corpo de Polinices, que morrera combatendo contra a cidade.

Considerando essa lei absurda, Antígona resolve infringi-la para cumprir um dever sagrado: o de enterrar Polinices. Esforça-se inutilmente para que sua irmã Ismene a ajude nessa tarefa. Sem êxito, vê-se sozinha nessa empreitada. À noite, fugindo à vigilância dos guardas de Creonte, deu a seu irmão Polinices o rito funerário adequado. Descoberta a sua transgressão, foi então presa e conduzida à presença do rei, que, impiedosamente, a condenou à morte.

Essa tragédia representa o infortúnio de Antígona, mas, ao mesmo tempo, a sua grandeza; simboliza, por mostrar para sempre, o poder da recusa e da

legitimidade da revolta diante de qualquer poder, tirânico ou político, que queira, por direito, reinar ao mesmo tempo sobre a cidade e sobre o mais-além, sobre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

Com a figura de Antígona, Sófocles atesta a dignidade da guardiã do ambiente doméstico frente ao poder totalitário da cidade. Antígona encarna a afirmação de uma autonomia feminina não identificada até então. A sua audácia representa o ato de honradez, de fidelidade, de justiça, enfim, de um mais-além: a própria imagem da essência do ser humano.

Tal qual Antígona, Electra, também personagem de Sófocles, na tragédia do mesmo nome, apresenta traços marcantes e diferenciais para o modelo de desempenho feminino na sociedade grega da Antigüidade Clássica.

Essa tragédia de Sófocles tem antecedentes na história da Guerra de Tróia. Agamêmnon, rei de Argos, é o mais poderoso dos chefes da Grécia lendária. Após a vitória dos gregos na luta que os manteve afastados de seus lares por dez anos, regressa a Micenas, onde Clitemnestra, sua esposa, apaixonara-se por Egisto, primo do infeliz chefe grego. Clitemnestra, no mesmo dia do retorno do marido, mata-o, ajudada por seu amante, sob o pretexto de que o esposo sacrificara, antes de partir para Tróia, uma de suas filhas: Ifigênia¹.

Ao assassinar Agamêmnon, Clitemnestra perturbou violentamente a ordem natural das coisas, e, portanto, não merecia permanecer impune. Por um processo também perfeitamente natural, o crime deveria provocar uma reação equivalente. E por mais violenta que a cena possa parecer, fica evidente que, para restabelecer o equilíbrio, outro ato de violência deveria ocorrer. Clitemnestra cometera uma falta, contrariando os deuses, e, assim, inapelavelmente, deveria ser punida.

¹ Há duas versões da peça Ifigênia em Áulio, de Eurípedes. Uma delas narra o assassinato de Ifigênia por Agamêmnon. A outra narra o desaparecimento milagroso da princesa, sendo substituída por uma oferenda à deusa Ártemis, salvando assim Ifigênia da morte.

Por tal crime, Electra se dispõe de forma corajosa e comovente a gritar pela morte de Clitemnestra, sua mãe, assassina de Agamêmnon. E por mais que Clitemnestra pedisse, Electra exorta o irmão que golpeie com força a mãe, que em vão pede por misericórdia.

Ao insistir na punição de Clitemnestra e clamar por justiça, Electra demonstra uma firmeza irreduzível, mesmo que, com esse ato, a heroína possa ser vista como uma mulher dura e implacável.

Tudo isso faz com que a figura da personagem Electra, nessa tragédia, se transforme e se enalteça, pois seu caráter vai além de revelar apenas a justiceira, mas aquela que, por um amor fraternal, é capaz de zelar pela organização social, a determinação dos deuses e a prática da justiça.

Assim, tanto Antígona como Electra, personagens femininas que figuram nas tragédias da Antigüidade Clássica, são mulheres de comportamentos tão diferenciados para a época que valeria afirmar que, apesar de viverem em um tempo tão distante de nós, podem ser caracterizadas como mulheres de atitudes compatíveis com as também singulares mulheres machadianas.

2.2. O OLHAR MACHADIANO POUSA SOBRE A QUESTÃO DO GÊNERO

As personagens femininas machadianas foram projetadas por seu criador não como objeto de posse do masculino, mas como sujeito atuante e identificado com o seu papel de mulher e como peça fundamental de uma sociedade em construção.

Personagens que são capazes de sair de um mundo de reclusão e submissão para figurar num espaço social do masculino. Percebe-se que ao adotar tal estratégia, Machado inova, faz diferente do que se esperava de um homem do século XIX.

Dirce Côrtes Riedel comprova como a narrativa machadiana e seus personagens inauguram um novo tipo de literatura ao apontar que

a dissonância predominante entre o que os personagens lêem e o que vivem no “real” da narrativa ou imaginam no seu real imaginário produz, na obra de Machado, entre outras significações:

- a) a crítica a uma cultura acanhada e bitolada, na qual a literatura lida é uma subliteratura, quase sempre de conceito decorativo;
- b) a crítica à maneira por que a leitura é usada, em geral como passatempo sem conseqüências ou como exibicionismo de uma cultura de fachada;
- c) a carnavalização do próprio texto de Machado, baseado em dissonâncias e inversões, e no qual quase tudo é ambivalente, porque visto por uma lógica às avessas. (RIEDEL, 1974, p.114.)

Riedel atesta que Machado não contempla em suas obras a narrativa direta, objetiva e linear, como a dos românticos. Ao contrário, com as sutilezas que lhe são características, seus romances não podem ser lidos de forma ingênua, pois na subjacência do texto está a essência da palavra, o seu “verdadeiro” sentido.

Culto, com uma linguagem elegante e bem elaborada, tornou-se patente que, para ser leitor da obra de Machado, não bastava ser um mero leitor. Em contrapartida, deveria ser, conforme Eco atesta em **Seis passeios no bosque da ficção** (1999), um leitor modelo, ou seja, aquele que é capaz de manter com o texto um processo de interação, para que o texto provoque nesse leitor um efeito de sentido, uma ressonância capaz de levá-lo a possíveis indagações, cujas respostas situam-se num entre-lugar da narrativa.

Compagnon reitera as palavras de Eco quando faz referência a Iser, nas obras **O Leitor Implícito** (1972) e em **O Ato de Leitura** (1976). Segundo Iser,

a obra literária tem dois pólos, [...] o artístico e o estético: o pólo artístico é o texto do autor e o pólo estético é a realização efetuada pelo leitor. Considerando esta polaridade, é claro que a própria obra não pode ser idêntica ao texto nem à sua concretização, mas deve situar-se em algum lugar entre os dois. Ela deve inevitavelmente ser de caráter virtual, pois ela não pode reduzir-se nem à realidade do texto nem à subjetividade do leitor, e é dessa virtualidade que ela deriva seu dinamismo. Como o leitor passa por diversos pontos de vista oferecidos pelo texto e relaciona suas diferentes visões e esquemas, ele põe a obra em movimento, e se põe ele próprio igualmente em movimento. (ISER, 1985 p. 21)

Isso nos leva a uma compreensão, pois, para que o leitor machadiano realmente possa participar do jogo que é a leitura, cujas bases estão no pacto texto-leitor, ele deveria operar em uma rede de sentidos que se constrói de buracos, de lacunas, de silêncios, de indeterminações; o que lhe dá a possibilidade, mesmo de forma virtual e subjetiva, de propiciar a ele (leitor) a ilusão de um jogo de efeitos de sentidos, e por que não dizer, de uma operação dialógica em que leitor e texto se fundem e se individualizam.

Os narradores dos romances machadianos vivem envolvidos em tramas, memórias, reminiscências, falsas artimanhas, artifícios que têm à mão para envolver os leitores em inumeráveis embustes, que os conduzem a reflexões e enigmas muitas vezes indecifráveis. Machado tece suas narrativas de modo que seus leitores, mesmo os “distraídos”, vão aderindo ao pacto de leitura, na tentativa de buscar os deciframentos para as situações que lhes são postas. Isso faz parte da estratégia machadiana em colocar o seu leitor a par dos questionamentos do ser humano e dos reveses da vida. “O objeto principal de Machado de Assis é o

comportamento humano. Esse horizonte é atingido mediante a percepção de palavras, pensamentos, obras e silêncios de personagens que representam homens e mulheres que viveram no Rio de Janeiro durante o Segundo Império”, conforme Alfredo Bosi (1999, p.11) evidencia.

A propósito, Leticia Malard, no ensaio “Dom Casmurro começou na imprensa com José Dias”, publicado em **Literatura e dissidência política** (2006, p.157), ilustra muito bem a estratégia de despistamentos da narrativa machadiana. A partir do confronto entre o texto “Um agregado”, publicado primeiramente no periódico *República* em 1896, no Rio de Janeiro, e que coincidentemente apresenta o subtítulo entre parênteses “Capítulo de um livro inédito”, e alguns capítulos do romance **Dom Casmurro**, a autora aponta “modificações, cortes e acréscimos” que Machado quis, deliberadamente, fazer com a intenção de “apagar” pistas, cortar evidências a fim de tornar as questões apresentadas no romance mais ambíguas e indecidíveis.

Malard destaca similitudes entre os textos, apontando para uma “reengenharia artística” entre **Um agregado** e **Dom Casmurro**. Como exemplo, a autora enfoca a apresentação da casa de Bentinho.

Excetuando-se a apresentação da casa do Bentinho criança, algumas alterações factuais são de menor interesse. Em “Um agregado”, o enredo começa em dezembro de 1855, e a casa fica na Rua do Resende. No romance, o começo é em novembro de 1857, e a moradia se localiza na Rua de Mata-cavalos. A apresentação da casa foi deslocada para o capítulo II, intitulado “Do livro”, e se configura bem mais detalhada. No capítulo do jornal, “é um grande prédio de sete janelas, vasto saguão, extensa chácara ao fundo. Era mui bem pintada e algumas salas a fresco, - alguns tetos lavrados”. (Assis, 1969, p. 251). Essa última frase me soa mal no escritor maduro. A única coincidência entre a descrição do jornal e a do romance é os “tetos lavrados”. Isso comprova que o capítulo II ainda não existia àquela altura, pois o autor não iria apresentar duas vezes a mesma casa. (MALARD, 2006, p.158-59)

Nesse mesmo ensaio, a autora ressalta que Machado cuidadosamente trabalhou a linguagem no sentido de “falsear” os possíveis caminhos para deciframentos de enigmas propositalmente colocados por ele nos textos citados.

Malard ainda cita diferenças entre o romance e o conto publicado no jornal: o sobrenome de Pádua é Fialho; no romance, a aproximação das famílias concretiza-se por uma enchente, no jornal, ela é feita por um favor que D. Glória prestou à mãe de Capitu.

Vale dizer ainda que a ensaísta destaca que os romances machadianos, excetuando **Ressurreição**, **Esaú e Jacó** e **Memorial de Aires**, foram publicados com várias modificações e **Quincas Borba** sofreu alterações profundas em duas versões integrais. Ressalta também que, nesse aspecto, **Dom Casmurro** é singular.

Isso quer dizer que Machado, ao escrever suas obras, intencionalmente adota a estratégia da reescritura como uma das formas de “dissimular”, dando trabalho a seus seus leitores, principalmente àqueles que ingenuamente crêem estarem decifrando o indizível, o enigmático de seus textos.

Percebemos, nos romances machadianos, por diversas vezes, as referências e as citações que o romancista faz a grandes obras e grandes escritores e muitas das citações são literais. Comprova-se, então, que Machado não escrevia para um leitor qualquer. Seus leitores necessitavam de outras leituras para que pudessem compreender o sentido que pretendia, pois muitos deles estavam encobertos sob o “manto diáfano da fantasia” (CANDIDO, 2000, p. 86), o que tornava imperativo um sistema de chaves para abrir os esconderijos da sólida verdade, e deste modo, ele se justificava.

O refinamento de Machado exigia que seus leitores fossem aqueles que bebessem de fontes universais e de leituras múltiplas. Seus romances, complexos e

sofisticados, conduzem-nos à “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”. (SANTIAGO, 2000, p. 28)

Na vasta produção literária machadiana, identificamos marcas realmente inovadoras e avançadas para aquele período de sua escritura. Por exemplo, ao utilizar-se de digressões, de tempo psicológico, da estrutura narrativa e discursiva diferenciada, da conversa com o leitor, Machado dá um salto qualitativo em relação aos seus contemporâneos, como já foi ressaltado.

Voltando para a proposta central desse trabalho, amarrado à questão do perfil da mulher machadiana, deve-se considerar que ele, Machado, está sempre a se referir às tragédias shakespearianas em suas obras. Não teria o romancista também buscado em Sófocles e em Shakespeare o modelo de mulher forte e transgressora, tais como Antígona e Electra, Desdêmona e Cordélia, para construir suas personagens femininas? Não teria ele adotado essa postura como forma de colocar em questão as instituições daquele século? Não seria uma maneira de não só “escancarar” aquela sociedade dominante mas também por considerar que já era tempo de a mulher transgredir a norma vigente?

Ao construir essas personagens, Machado de Assis estabelece um novo paradigma para a mulher dentro da sociedade de seu tempo, e, da mesma forma que nos chama a atenção no sentido de atentarmos para as mudanças e as novidades que só viriam a se concretizar em décadas posteriores. Isso significa dizer que o escritor fluminense conseguiu expressar, através da literatura, não só as marcas do feminino daquela sociedade, agindo no espaço sócio-histórico do

masculino, mas também conseguiu vislumbrar um mais além, ou seja, a essência do ser humano.

É notório que o leitor machadiano tenha sua atenção voltada para o que se poderia identificar como uma questão de alteridade, vendo as mulheres que transitam nos romances de Machado como seres diferentes, no sentido de ostentarem uma condição que as identifica como seres que incomodam por suas posturas, atitudes e reivindicações que vão de encontro aos princípios culturais historicamente marcados.

Essa posição do romancista é uma clara manifestação de desconforto diante do que se assistia na sociedade de sua época, em que a mulher, praticamente, desaparecia como sujeito social, envolvida por preconceitos e restrições que lhe negavam direitos e lhe subtraíam a condição de decidir o seu próprio destino. A mulher não desfrutava o privilégio do saber e da palavra, pois estes eram próprios do masculino.

É nesse quadro que Machado de Assis ficcionaliza figuras femininas que pudessem pôr em xeque a situação dominante. É uma atitude, sem dúvida, avançada, motivo por que se costuma dizer que as mulheres machadianas se colocam como sujeitos revolucionários, antecipando, em pelo menos um século, as condições de reconhecimento e as conquistas que as mulheres vieram a obter no século XX.

É evidente que aí se faz presente a genialidade do autor, mas é forçoso também reconhecer que as leis e mecanismos que relativizam o tempo encontram na obra literária um terreno propício para o seu exercício. Tanto é assim que tais perspectivas podem ser encontradas na origem mesma da expressão artístico-

literária da cultura ocidental. É o que se pode verificar no mundo grego, em épocas que distam nada menos que 2500 anos dos nossos dias.

Desde as civilizações mais antigas até as primeiras conquistas da chamada Revolução Industrial, a história da humanidade que conhecemos tem sido a história de personagens masculinos, sejam eles guerreiros, sacerdotes, heróis ou artistas: os faraós do Egito, os profetas da fé islâmica, os evangelistas que disseminaram o culto cristão, os imperadores da China, os samurais do Japão, sem exclusão, foram todas personagens masculinos.

Não encontramos nessa história menção à figura feminina que pudesse ser considerada, na ótica do historiador, a expressão de valores com dimensão universal.

Quando a mulher surge nas criações artísticas é invariavelmente como musa inspiradora, objeto de desejo, campo de sonhos, o ponto fraco nas muralhas do inimigo. Os nomes podem variar, mas a imagem é sempre esta, de objeto, jamais de sujeito da ação.

No entanto, personagens como Antígona e Electra, criadas por Sófocles, são quase exceções. Estas personagens femininas, contestadoras e inconformadas com as leis masculinas que definiam o comportamento do conjunto da sociedade, foram punidas e tiveram trágico fim, como se impunha na tragédia grega aos transgressores da moral convencional. Assim, por serem transgressoras, desempenharam, naquela sociedade, um papel diferenciado para a época.

Sabemos que o discurso literário, como os demais discursos, está sujeito a condições sociais, históricas, culturais e de grupos que com ele interagem. A questão do gênero não é certamente um fato episódico, pois o gênero apresenta aspectos específicos em face aos momentos históricos vivenciados por ele.

Historicamente, o século XIX foi um período extremamente diferente dos anteriores em todo o Ocidente. Ao contrário do que ocorrera no passado, o mundo ocidental vivencia, nesse século, mutações e mudanças de conceitos e paradigmas que servirão de suporte para uma visão inovadora da humanidade sobre o mundo contemporâneo.

Também para a sociedade brasileira, esse século representou transformações, tais como: a consolidação do capitalismo, a urbanização das cidades, o que levou a novas alternativas de convívio social. A ascensão da burguesia e o surgimento de uma nova mentalidade acerca das relações sociais, que envolvem o homem e a mulher, representaram alterações na concepção e na ocupação dos espaços público e privado.

Nesse contexto de mudanças, Machado de Assis, ao escrever a sua obra, traduz, de forma inovadora, as relações sociais e humanas dessa sociedade em transformação. Utiliza-se desse mesmo contexto como matéria-prima para suas histórias, retratando criticamente os problemas, as preocupações, os costumes e as tradições, os ideais da vida burguesa carioca na época do Segundo Reinado.

Nenhum escritor foi tão atento às mudanças que ocorreram nessa época quanto Machado, pois, no seu exercício literário, foi capaz de expressar, de forma significativa e contundente, os fenômenos e as manifestações sociais de seu tempo.

Bentinho, em **Dom Casmurro**, é o exemplo de como o escritor fluminense realça as personagens que se identificam com o modelo social das famílias endinheiradas do século XIX. D. Glória, para citar um outro exemplo, depois da morte do marido, reverte as propriedades rurais que possuía em casas de aluguel, apólices, escravos. Convida seu irmão, Cosme, advogado, e a prima, Justina, ambos viúvos, para virem morar com eles na casa de Mata-cavalos. Todos os membros da

família Santiago viviam na ociosidade, usufruindo do prestígio e das comodidades que, como toda família abastada, possuíam.

Afrânio Coutinho atesta, em **Machado de Assis na Literatura Brasileira**, a visão que o romancista carioca tinha acerca dessa sociedade. O crítico aponta

o retrato que Machado fornece da sociedade de seu tempo: as condições da família patriarcal, impondo as conveniências sociais aos direitos do amor nos casamentos forçados, “complicação do natural com o social”; os reflexos psicológicos e sociais das condições criadas pela escravidão; as repercussões da guerra externa; os costumes políticos da época, os problemas financeiros, o espírito crítico ligado à renovação cultural provocada pelo Positivismo e Naturalismo na década de 1870, em consonância com o movimento de afirmação da consciência literária nacional. (COUTINHO, 1966, p. 41-42)

Conforme Coutinho destaca, a sociedade, na visão do escritor fluminense, reflete a vida burguesa das famílias mais abastadas do Rio de Janeiro bem como os aspectos psicológicos e culturais de seus integrantes.

Vale dizer ainda que Machado, além de retratar essa sociedade carioca, tipicamente marcada por exterioridades, também usou a sua genialidade para penetrar no interior do ser humano e analisar a sua essência. O romancista, ao compor diversas personagens de seus romances, traça seus perfis de modo que o leitor venha a conhecê-las pelos seus valores ou contra-valores, sua subjetividade, sua interioridade e sua essência.

Para citar apenas um exemplo, a personagem Capitu é conhecida pelo público a partir de atitudes, ações e comportamentos que, de certa maneira, refletem a sua personalidade enigmática e desafiadora. E assim Machado o faz, demonstrando a sua capacidade de disfarce arguto e astuto que lhe é próprio.

A vida cotidiana dessa época era mantida à base de conversas alheias, visitas de cordialidade, bisbilhotices, traços típicos da sociedade elitista. Em uma dessas ociosas conversas, José Dias, na condição de “protetor” de Bentinho, interroga D. Glória sobre a promessa do seminário, com a intenção de adverti-la sobre o relacionamento de Bentinho com a vizinha pobre, a filha do Pádua.

la entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondi-me atrás da porta. A casa era a da Rua Mata-cavalos, o mês de novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar as pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857.

- D. Glória, a senhora persiste na idéia de meter o nosso Bentinho no seminário? É mais que tempo, e já agora pode haver uma dificuldade.

- Que dificuldade?

- Uma grande dificuldade.

Minha mãe quis saber o que era. José Dias, depois de alguns instantes de concentração, veio ver se havia alguém no corredor; não deu por mim, voltou e, abafando a voz, disse que a dificuldade estava na casa ao pé, a gente do Pádua.

- A gente do Pádua?

- Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do *Tartaruga*, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los. [...]

[...] Mano Cosme, você que acha?

Tio Cosme respondeu com um “Ora!” que, traduzido em vulgar, queria dizer: “São imaginações do José Dias; os pequenos divertem-se, eu divirto-me; onde está o gamão?” (ASSIS, M. 2004, p. 811)

Isso posto, há de se dizer que o escritor fluminense evidencia o modo de vida da elite carioca e, pela argumentação do agregado, torna-se patente a crítica de Machado a essa sociedade. José Dias quer deixar claro que Bentinho não poderia namorar Capitu, a filha do *Tartaruga*, devido à diferença de classes sociais entre ambos.

Depara-se em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, para citar um outro exemplo, com a personagem Brás Cubas, um jovem que vive às custas do pai e

mantém com jóias os caprichos de Marcela. Ao apresentá-lo, Machado não quer senão criticar o modelo conservador que a burguesia fazia questão de ostentar, principalmente o de tornar visíveis os bens materiais que possuía, aparentando, assim, o prestígio e o poder que aquela sociedade exigia de seus integrantes.

Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos. Meu pai, logo teve aragem dos onze contos, sobressaltou-se de veras; achou que o caso excedia as raias de um capricho juvenil.

- Desta vez – disse ele – vais para a Europa; vais cursar uma Universidade, provavelmente Coimbra; quero-te para homem sério e não para arruador e gatuno. E como eu fizesse um gesto de espanto: - Gatuno, sim senhor; não é outra coisa um filho que me faz isto...

Sacou da algibeira os meus títulos de dívida, já resgatados por ele, e sacudiu-mos na cara. – Vês, peralta? É assim que um moço deve zelar o nome dos seus? Pensas que eu e meus avós ganhamos o dinheiro em casas de jogo ou a vadiar pelas ruas? Pelintra! Desta vez ou tomas juízo, ou ficas sem cousa nenhuma. (ASSIS, 2004, p.536)

Percebe-se também, através da figura de Brás, a evidente sátira de Machado à formação acadêmica dos filhos da classe dominante brasileira do século XIX, que buscavam as novidades teóricas e políticas na Europa para legitimar a própria hegemonia econômica, preservando, portanto, o prestígio, o poder e o ócio que queriam continuar usufruindo.

Nesse contexto, algumas das atividades femininas sofreram mudanças mais radicais como, por exemplo, os espaços sociais de caráter público em que as mulheres, até então confinadas e senhoras do espaço privado, passaram a freqüentar: saraus, bailes, chás, óperas, teatros.

No entanto, nesse mesmo contexto de mudanças, mulheres ainda continuaram a representar o papel de subordinação e de acatamento às convenções

daquela sociedade e, reiteradamente, vamos assistir a uma história de figuras femininas caracterizada por silenciamentos e interdições.

Sem voz, a mulher era colocada em lugar de submissão, e caracterizada por um leque de estereótipos quase sempre equivocados. O que se exigia delas era que fossem símbolos da harmonia e do equilíbrio no âmbito doméstico, para que, além de tudo e acima de tudo, pudessem exercer o papel de mães.

Del Priore, em seu livro **História das Mulheres no Brasil**, aponta a importância desse papel de ser mãe para a mulher do século XIX.

Há mulheres bonecas, amantes, festeiras, operárias, sábias, de tudo; isto é porém o acidente ou o supérfluo [...] o que todas são; ou devem ser, é uma só [...] é o que eu sou [...] e o que deves ser também, apesar das recepções ou do protocolo, senhora embaixatriz [...] O que nós somos, essencialmente, tirados todos os incidentes e supérfluos, é isto...MÃES! (DEL PRIORE, 2002. p.338)

Aqui, a autora destaca a perspectiva que se tinha da mulher: a de representante de um sólido ambiente familiar, de um lar acolhedor, de filhos educados e de uma esposa dedicada a seu marido. Ressalta ainda que o perfil feminino, tido como modelo naquele momento, era marcado pela intimidade das famílias e, principalmente, pela maternidade, o que, certamente, era visto com bons olhos, pois geraria filhos lindos e perfeitos para que pudessem bem circular no meio em que viviam.

Mas, mesmo nessas condições tidas como “desfavoráveis”, um número significativo de mulheres foi se firmando no contexto do espaço público. Machado de Assis, como nenhum outro escritor daquele momento, soube retratar transgressões

de suas personagens femininas que, de certo modo, iam de encontro aos princípios sociais ditados pela classe privilegiada do século XIX.

O estilo de vida da elite burguesa na sociedade brasileira da época era marcado por influências européias. O espaço urbano, antes usado por todos em festas, convívio social, encontros coletivos, começa a ser governado por um novo interesse, controlado pelas elites dominantes, com atuação eminentemente masculina. Os homens circulavam no espaço público como gestores do cotidiano e como senhores do privado, de onde governavam e dominavam, retomando concepções e comportamentos de séculos anteriores.

Novamente temos, em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, algo de exemplar. Machado de Assis traduz, através da personagem Brás, os atos ignóbeis a que ele se submete para demonstrar que, para a sociedade, o *status quo* está acima de tudo.

Brás Cubas faz-se deputado para facilitar as negociatas de Cotrim, marido de sua irmã Sabina. Diferentemente de Brás, que já nasceu rico, o cunhado luta, mesmo que inescrupulosamente, para enriquecer. Faz tráfico de escravos, caridade pública e a notícia nos jornais para acobertar a violência praticada contra os escravos “fujões”, maltratados por ele até o sangramento. Brás aproveita-se de sua prerrogativa de parlamentar para, sem riscos, adotar o tráfico de influências e favorecer o parente.

Na perspectiva irônica do narrador defunto, a prática política é feita por homens que legitimam a posição de poder, com regras arranjadas por conchavos, corrupção, exploração da mão-de-obra escrava. Assim, apesar das mudanças históricas e políticas ocorridas, a classe dominante e a classe dirigente as

consideram irrelevantes e nada mudam, pois lhes é conveniente manter as coisas como estão.

Do ponto de vista político, no âmbito dessa sociedade elitizada e elitizante, as mulheres eram vistas sob o olhar da “desordem”. Elas eram consideradas símbolos de desequilíbrio, mais sensíveis do que racionais, instintivas e “selvagens”; portanto, incapazes de administrar qualquer coisa de caráter público. Foram criadas para serem mães, donas de casa, para a família, para as coisas domésticas e não para assumir funções de instâncias políticas ou públicas. Elas tinham que representar o papel da elegância, do luxo, da beleza e do prestígio de seus maridos.

Na via contrária a toda essa representação está Capitu. A personagem de **Dom Casmurro** não se enquadra nesse papel, característico de toda mulher de sua época. Por várias vezes, na obra, podemos notar uma Capitu avançada – mulher diferenciada e singular.

Ao assumir a administração da casa, após a morte da mãe e a aposentadoria do pai, ou até mesmo quando coloca em questão o relacionamento entre ela e o marido nas discussões após o casamento, por exemplo, Capitu, de fato, adota posições consideradas, para a época, muito mais adequadas ao âmbito masculino.

- Pois então! Temos falado sobre isso, e ela fez-me o favor de pedir a minha opinião. Pergunte-lhe o que é que eu lhe disse em termos claros e positivos; pergunte-lhe. Disse-lhe que não podia desejar melhor nora para si, boa, discreta, prendada, amiga da gente... e uma dona de casa, que não lhe digo nada. Depois da morte da mãe, tomou conta de tudo. Pádua, agora que se aposentou, não faz mais que receber o ordenado e entregá-lo à filha. A filha é que distribui o dinheiro, paga as contas, faz o rol das despesas, cuida de tudo, mantimento, roupa, luz; você já a viu o ano passado. E quanto à formosura você sabe melhor que ninguém... (ASSIS, 2004, p. 907)

Nota-se nessa conversa entre Bentinho e José Dias, a condição descentradora de Capitu. Antes, “*a pequena era uma desmiolada*”, na definição do agregado, agora, moça já feita, é considerada uma boa nora para D. Glória.

Em um outro episódio, Capitu se mostra ímpar na condição de uma mulher além de seu tempo. Quando Bentinho confessa a ela as suspeitas sobre a paternidade de Ezequiel, fica indignada com tal dúvida. Estupefata, Capitu toma a iniciativa de pedir-lhe a separação, pois se só restava ao marido a desconfiança, o que sobrara de seu casamento?

- Só se pode explicar tal injúria pela convicção sincera; entretanto, você que era tão cioso dos menores gestos, nunca revelou a menor sombra de desconfiança. Que é que lhe deu tal idéia? Diga, - continuou vendo que eu não respondia nada, - diga tudo; depois do que ouvi, posso ouvir o resto, não pode ser muito. Que é que lhe deu agora tal convicção? Ande; Bentinho, fale! fale! Despeça-me daqui, mas diga tudo primeiro.

- Há coisas que se não dizem.

- Que se não dizem só metade; mas já que disse metade, diga tudo.

Tinha-se sentado numa cadeira ao pé da mesa. Podia estar um tanto confusa, o porte não era de acusada. Pedi-lhe ainda uma vez que não teimasse.

- Não, Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peça-lhe desde já a nossa separação: não posso mais! (ASSIS, 2004, p. 937)

Capitu não hesita em demonstrar sua estupefação diante da acusação do marido que sequer lhe permite defesa. Não fora a personagem transgressora que se conhece, podia se esperar dela uma atitude diferente, ou seja, uma atitude de submissão e silêncio.

A historiografia das mulheres do século XIX relaciona-se inteiramente à condição de submissão, de subordinação à esfera de domínio paterno ou à de seus maridos. Nesse quadro de tradição patriarcal, as camadas femininas raramente escapavam de serem vistas em um papel secundário, inferior.

Rachel Soihet, em seu artigo intitulado Pisando no “sexo frágil”, publicado na **Revista Nossa História** (2004), faz referência à **Revista Ilustrada**, datada de 1886, cujo editorial fazia a seguinte advertência:

Não será da nossa parte que as legítimas aspirações do sexo gentil, da mais simpática e apreciável metade do gênero, encontrarão qualquer embaraço, por mais insignificante que seja, à sua justa expansão. Confiamos muito no bom senso e na inteligência servida pela educação para recluir as mães, as irmãs e as esposas, abandonando a serenidade dos lares, se atirem à política e aos *meetings*, obrigando-nos a velar pela cozinha e pelos recém-nascidos. Não! A mulher manter-se-á na órbita que lhe convém e, se alguma exceção houver, estamos certos que esse papel ficará reservado às sogras. (SOIHET, 2004, p.14)

Nesse sentido, percebe-se que o recurso da ironia e da caricatura foi utilizado pela autora, na **Revista Nossa História**, como um poderoso instrumento de reforço da idéia de inferioridade da mulher, na sociedade carioca do século XIX.

Era essencial que a “boa senhora”, as mulheres chamadas de “boa família”, soubessem conservar um ar modesto e uma atitude séria, e que a todos impusessem respeito. E mais, que a mulher sensata, principalmente se fosse casada, evitasse sair à rua com um homem que não fosse o seu pai, o seu irmão ou o seu marido. Ou seja, a mulher casada deveria distinguir-se socialmente, respeitando os ditames da moral e dos bons costumes, evitando assim incorrer em injúria grave, definida como o procedimento que consiste em ofensa à honra, à respeitabilidade ou à dignidade do marido. Caso contrário, iria expor-se à maledicência, comprometendo não só a sua honra como a de seu marido e também a de seus familiares. Isso significa dizer que o julgamento do comportamento do marido pela sociedade dependia em grande parte do comportamento de sua esposa.

Baseando-se na crença de uma natureza feminina, em que a mulher era dotada biologicamente para desempenhar as funções da esfera da vida privada, o discurso era bastante conhecido: o lugar da mulher é o lar, e sua função consiste em casar, gerar filhos para a pátria e plasmar o caráter dos cidadãos do futuro. Dentro dessa ótica, não existiria realização possível para as mulheres fora do lar, nem para os homens dentro de casa, já que a eles pertenciam a rua e o mundo dos negócios.

A imagem de mãe-esposa-dona de casa como a principal e mais importante função da mulher correspondia àquilo que era pregado pela Igreja, ensinado por médicos e juristas, legitimado pelo Estado e divulgado pela imprensa. Mais do que isso, tal representação acabou por encobrir o ser mulher, o que a levou a ser considerada um símbolo de esposa exemplar, de dedicação aos filhos e ao lar, e, principalmente, de amor materno. Portanto, à mulher incumbia a tarefa de fazer do lar um templo em que se cultuasse a harmonia, o respeito, a ordem, a obediência, a felicidade perfeita.

Diferentemente do que se esperava da mulher dessa sociedade em que se exigia dela uma representação de amor e dedicação ao marido e aos filhos, Sofia, personagem de **Quincas Borba**, constrói uma imagem de mulher desembaraçada, desenvolta, mercantilista e surpreendente. Ela foi capaz de transitar num campo de domínio masculino, fazendo uso de seus atributos, para que pudesse ascender socialmente. Utiliza-se de Rubião para satisfazer seus caprichos e faz dele trampolim para alcançar o que desejava.

Palha, o marido e homem de conveniências, mesmo tendo conhecimento do comportamento impróprio da esposa, silencia-se com o intuito de realizar seu grande sonho: fazer parte da sociedade elitista da época e Rubião era o instrumento imprescindível para concretizar o que tanto almejava.

- Olá! estão apreciando a lua? Realmente está deliciosa; está uma noite para namorados... Sim, deliciosa... Há muito que não vejo uma noite assim... Olhem só para baixo, os bicos de gás... Deliciosa! para namorados... Os namorados gostam sempre da lua. No meu tempo, em Icarai...

Era Siqueira, o terrível major. Rubião não sabia que dissesse; Sofia, passados os primeiros instantes readquiriu a posse de si mesma; respondeu que, em verdade, a noite era linda; depois contou que Rubião teimava em dizer que as noites do Rio não podiam comparar-se às de Barbacena, e, a propósito disso, referia uma anedota de um padre Mendes... Não era Mendes?

- Mendes, sim, o padre Mendes, murmurou Rubião.

O major mal podia conter o assombro. Tinha visto as duas mãos presas, a cabeça de Rubião meia inclinada, o movimento rápido de ambos, quando ele entrou no jardim; e sai-lhe de tudo isto um padre Mendes... Olhou para Sofia; viu-a risonha, tranqüila, impenetrável. Nenhum medo, nenhum acanhamento; falava com tal simplicidade, que o major pensou ter visto mal. Mas Rubião estragou tudo. Vexado, calado, não fez mais que tirar o relógio para ver as horas, levá-lo ao ouvido, como se lhe parecesse que não andava, depois limpá-lo com o lenço, devagar, sem olhar para um nem para outro... (ASSIS, 2004, p.673)

Percebe-se claramente que Machado de Assis, ao desenhar o perfil da personagem Sofia, tem a intenção de evidenciar que a mulher, na sua visão arguta, não mais estaria reclusa ao ambiente doméstico ou submissa às ordens do marido. E que, de acordo com a mentalidade avançada que o romancista tinha acerca das mudanças ocorridas naquele século, não caberia à mulher simplesmente o papel de dona-de-casa, esposa e mãe. Machado evidencia que a mulher queria mais, um muito além.

O Código Civil daquele século sacramentava a inferioridade da mulher casada em relação ao marido. Ao homem, chefe da união conjugal, cabia a representação legal da família, a administração dos bens do casal como também os particulares de sua esposa. Ou seja, essa ordem jurídica incorporava e legalizava o modelo que concebia a mulher como dependente e subordinada ao homem e este como senhor da ação. Vale dizer ainda que cabia ao marido a administração e o usufruto de todos os bens, inclusive dos que tivessem sido trazidos pela esposa no contrato de casamento.

Usos e costumes da época revelam que o âmbito do poder do marido ia mais longe do que o previsto pela lei. A ele cabia deliberar sobre as questões mais importantes que envolviam o núcleo familiar: a apropriação e a distribuição dos recursos materiais e simbólicos no interior da família, o uso da violência considerada “legítima”, o controle sobre aspectos fundamentais da vida dos familiares, como as decisões de escolha do tipo e local da formação educacional e profissional dos filhos.

Delineava-se, cada vez mais e com maior nitidez, a oposição entre as esferas pública e privada. Ao homem cabia a identidade pública, à mulher, a doméstica. Essa era a base necessária para a harmonização das relações conjugais e familiares.

As cidades, que se urbanizavam naquele momento, trocavam a aparência monótona e insípida de antes por uma atmosfera cosmopolita e metropolitana. Embora ainda guardassem muito da tradição, recebiam uma população nova e heterogênea, composta por representantes das elites que se mudavam do campo para o meio urbano. O desenvolvimento das cidades e da vida burguesa influenciou na disposição do espaço no interior dos lares, tornando-os mais aconchegantes. Este espaço serviu para a demarcação mais acentuada dos limites do convívio e das distâncias sociais entre a elite e o povo, permitindo um processo de “privatização” da família, marcado pela valorização da intimidade.

A organização familiar era representada pelo casamento e quando realizado entre famílias ricas e burguesas era tido como símbolo de ascensão social ou como forma de manutenção do *status*.

Com a personagem Capitu foi diferente, pois ela vinha de uma família pobre e não havia meios de manter o *status* social que não possuía. O pai, Pádua, era

empregado de uma repartição pública e possuía o suficiente para o sustento da família. José Dias, ao se referir ao pai de Capitu no romance, caracteriza-o como *Tartaruga*. Esse apelido faz alusão a um réptil aquático que só vem à terra para a desova, assim sendo, pode-se perceber, por inferência, pela voz do agregado, as “verdadeiras” intenções do pai de Capitu em casar a filha com Bento Santiago; já que este era um rapaz de posses e poderia, com o casamento, assegurar-lhe um futuro promissor.

As mulheres tinham, a partir dessa visão burguesa, a função de contribuir para a construção do projeto familiar, através de sua postura nos salões, como anfitriã; e, no cotidiano, como boas esposas e abnegadas mães. A idéia de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa passa a ser reforçada, servindo como máscara social. E esse ideal só podia ser atingido no ambiente familiar.

No cenário das figuras femininas em Machado de Assis, há de se considerar um caso específico: a personagem Fidélia, em **Memorial de Aires**. Foi feliz no primeiro casamento e – tudo indica – também será no segundo. O seu comportamento é ideal para uma jovem viúva que conserva o meio-luto depois da morte do marido. Apesar de explicitamente aparentar-se como uma mulher delicada, dócil, gentil, bonita, educada e bem situada, vivendo uma vida de harmonia, habilidosa ao piano e na arte de pintar, Fidélia, entre o velar e o desvelar, faz-se determinada e capaz de decidir por si mesma.

Para citar um exemplo, Fidélia, ao encontrar Tristão, seu futuro marido, reage inicialmente às suas investidas. No entanto, percebe que ele, tal qual o primeiro marido, poderia fazê-la feliz.

Tínhamos razão na noite de 24. Os namorados estão declarados. A mão da viúva foi pedida naquele mesmo dia, justamente por ser o 26 aniversário do casamento dos padrinhos de Tristão; foi pedida em Botafogo, na casa do tio, e em presença deste, concedida pela dona, com assentimento do desembargador, que aliás nada tinha que opor a dois corações que se amam. (ASSIS, 2004, p.1.179)

Entretanto, é importante reconhecer que, na aparência, temos uma jovem viúva que se enquadra no figurino da mulher que vê no casamento uma necessidade para sua condição social. Mas, por outro lado, é necessário ler as entrelinhas do discurso machadiano, através do qual se pode perceber a figura diabolicamente sedutora de Fidélia. Tudo se caracteriza na forma como o Conselheiro Aires, oscilando entre a sisudez e a respeitabilidade do velho (podia-se até mesmo dizer, a figura do pai) e a entrega aos desejos do homem, acaba produzindo uma narração cheia de ambigüidades e sugestões que fazem a leitura voltar-se sobre si mesma, num jogo de significações que deslizam incessantemente, oferecendo interessantes resultados. Essa ambigüidade é que pode levar o leitor atento a perceber, em Fidélia, mais do que a recatada viúva que vai recompor sua vida de esposa. Na verdade, o texto machadiano aponta a mulher em quem se projeta uma sensualidade que desarticula o equilíbrio do velho diplomata, pois é ele próprio quem se denuncia na narração que faz.

Ao vê-la agora, não a achei menos saborosa que no cemitério, e há tempos em casa de mana Rita, nem menos vistosa também. Parece feita ao torno, sem que este vocábulo dê nenhuma idéia de rigidez; ao contrário, é flexível. Quero aludir somente à correção das linhas, - falo das linhas vistas; as restantes adivinham-se e juram-se. Tem a pele macia e clara, com uns tons rubros nas faces, que lhe não lhe ficam mal à viuvez. Foi o que vi logo à chegada, e mais os olhos e os cabelos pretos; o resto veio vindo pela noite adiante, até que ela se foi embora. Não era preciso mais para completar uma figura interessante no gesto e na conversação. Eu, depois de alguns instantes de exame, eis o que pensei da pessoa. Não pensei logo em prosa,

mas em verso, e um verso justamente de Shelley, que relera dias antes, em casa, como lá ficou dito atrás, e tirado de uma das suas estâncias de 1821: *I can give not what men call love.*

Assim disse comigo em inglês, mas logo depois repeti em prosa nossa a confissão do poeta, com o fecho da minha composição: “Eu não posso dar o que os homens chamam amor... e é pena!” (ASSIS, 2004, p.1.103-4)

Esse episódio é cheio de significações. Para citar alguns exemplos, destaca-se o momento em que Aires aponta para a dimensão erótica de Fidélia. “Quero aludir somente à correção das linhas, - falo das linhas vistas; as restantes adivinham-se e juram-se” (2004).

Aqui está a condição fundamental do erotismo, tal como se pode ver nas considerações de dois dos principais autores que trataram do assunto: Roland Barthes (**O prazer do texto**) e Georges Bataille (**O Erotismo**). Ambos insistem na caracterização do erotismo como sendo o jogo do velar/desvelar, ou seja, erótico é tudo aquilo que, de alguma forma, se mostra mas que, por outro lado, não se entrega inteiramente à contemplação.

Outro aspecto a ressaltar são as insinuações e as ambigüidades que dão forma à narrativa. No mesmo episódio, Aires recita um verso do poeta inglês Shelley: “I can give not what men call love”. Nota-se que ele é absolutamente ambíguo, pois primeiramente afirma que *disse comigo* em inglês, ou seja, a língua estranha é um disfarce para enfrentar a si próprio, para dizer a si mesmo algo constrangedor. Logo em seguida, diz que repetiu *em prosa nossa*, ou seja, na língua íntima/nossa; mas aí há outro disfarce: não é ele, Aires, quem está dizendo na nossa língua a vexatória verdade, mas se trata da confissão do poeta. Dubiedade em cima de dubiedade, tem-se, a seguir, o que seria uma espécie de confissão. Ainda assim, não se trata de uma confissão (essa é do poeta), mas uma composição, a “minha composição”: “Eu não posso dar o que os homens chamam amor”. Ainda assim, a confissão de Aires

se sobrepõe à composição de Aires. Ele não podia dar o amor. Veja-se que não é o caso de ele não “ter” o amor para dar, mas sim, é a impossibilidade de ele não “poder” dar o amor, de não ter condições nem forças de dar aquilo que os homens (men) chamam amor. É muito sugestiva a presença do significante homens (men) neste cenário. Aires, na verdade, não tinha como ser aquilo que os homens são: ser homem. Daí que o trecho termine, melancolicamente, com aquele mais do que explícito “e é uma pena”.

No campo das ambigüidades, vale enfatizar também a personagem Sofia e sua insidiosa relação com Rubião. No capítulo em que são surpreendidos pelo Major Siqueira, temos um texto cheio significações múltiplas

- Olá! Estão apreciando a lua? Realmente, está deliciosa; está uma noite para namorados... Sim, deliciosa... Há muito que não vejo uma noite assim... Olhem só para baixo, os bicos de gás... Deliciosa! para namorados... Os namorados gostam sempre da Lua. No meu tempo, em Icaráí...

Era Siqueira, o terrível major. Rubião não sabia que dissesse; Sofia, passados os primeiros instantes, readquiriu a posse de si mesma; respondeu que, em verdade, a noite era linda; depois contou que Rubião teimava em dizer que as noites do Rio não podiam comparar-se às de Barbacena, e, a propósito disso, referia-se a uma anedota de um Padre Mendes... Não era Mendes?

- Mendes, sim, o Padre Mendes, murmurou Rubião. (ASSIS, 2004, p.673)

Estampam-se no texto várias idéias: a de que os dois estavam no alto, enlevados, como dois namorados que alcançaram a lua. Aliás, o major diz que a noite era “deliciosa” e de que “Há muito que não vejo uma noite assim...”. Estaria ele dizendo das delícias de Sofia? Das delícias de ver uma noite em que flagrava a bela mulher do Palha em delito amoroso, numa traição escancarada? Assim, “olhar para baixo” pode muito bem significar a advertência para que o casal prestasse atenção à

opinião alheia, que prestasse atenção na claridade (os bicos de gás) que os punha a descoberto.

É ainda notável perceber uma homologia entre as personagens machadianas. Basta ver como Sofia se recompôs imediatamente, afetando, logo em seguida, a mais cândida naturalidade, enquanto Rubião fica vexado, calado, pondo tudo a perder. Pode-se ver que Sofia está para Capitu, do mesmo modo que Rubião está para Bentinho. Mais uma vez, tem-se a predominância da mulher sobre o homem, bem de acordo com os princípios projetados pelas duas narrativas.

O estilo de vida da elite dominante era marcado, no Brasil, por influências do imaginário da aristocracia portuguesa, em que se distinguiam a casa-grande e a senzala. As alcovas, espaço de intimidade e de individualidade, serviam, principalmente, às mulheres como lugar de segredos, de explosão de sentimentos: lágrimas de dor ou de ciúmes, saudades, declarações amorosas contidas, leitura de romances pouco recomendáveis.

A interiorização do espaço doméstico, principalmente de casas ricas, abriu-se para uma espécie de apreciação pública por parte de um restrito círculo de parentes e amigos. As salas de visita e os salões – espaços intermediários entre o lar e a rua – eram considerados “máscaras sociais”, onde se impunham regras para bem-receber e bem-representar diante das visitas. Esses espaços eram abertos de tempos em tempos para a realização de festas, jantares, saraus, cujo objetivo primordial era apresentar as lindas moças aos distintos rapazes, para que eles pudessem escolhê-las e desposá-las.

Uma das formas adotadas para aparentar o requinte e o luxo da família era o vestuário. O tipo de tecido ou o estilo dos trajes indicavam o mundo em que viviam as mulheres. Penteados, veludos, sedas e leques faziam parte do guarda-roupa das

mulheres ricas. Os vestidos rodados e embabadados ficavam a cargo das modistas da Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, o centro do burburinho e das futilidades.

Mais uma vez a personagem Sofia, em **Quincas Borba**, é o exemplo. O narrador faz questão em evidenciar como Palha se sentia orgulhoso da mulher e como este sentia prazer em ostentá-la no meio social.

O pior é que ele despendia todo o ganho e mais. Era dado à boa chira; reuniões freqüentes, vestidos caros e jóias para a mulher, adornos de casa, mormente se eram de invenção ou adoção recente, - levavam-lhe os lucros presentes e futuros. Salvo em comidas, era escasso consigo mesmo. Ia muita vez ao teatro sem gostar dele, e a bailes, em que se divertia um pouco, - mas ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios. Tinha essa vaidade singular; decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares. Era assim um rei Candaules, mais restrito por um lado, e, por outro, mais público. (ASSIS, 2004, p.669)

É muito instigante perceber o prazer de Palha em exhibir os dotes físicos da mulher. Podem-se ver aí as perversões do “voyeurismo” e do “exibicionismo”. De um lado, Sofia se deixa contemplar, derivando prazer em ser “comida com os olhos” masculinos. De outro, a perversão ainda maior de Palha que reúne os dois mecanismos: do mesmo modo que lhe é altamente prazeroso exhibir a mulher, o fato de contemplá-la na sua exuberante sensualidade como que o leva à fruição. Tais sugestões da narrativa se descolam da intertextualização que se estabelece com o rei Candaules. Figura que transita nas narrativas míticas e históricas, Candaules foi rei da Lídia do ano 735 ao ano 718 a. C. Seu gozo perverso é retratado tanto por Platão, na **República**, quanto por Heródoto, na **História**. Neste último, Candaules é o rei que incidiu também no desejo patológico do exibicionismo e do voyeurismo. Assim, depois de muito instar com seu guarda-costa Gyges, para que este pudesse

contemplar a beleza desnuda da rainha, consegue demover o guarda-costas de seus escrúpulos, aninhando-o atrás de uma porta da alcova real, com a recomendação de que se retirasse quando a rainha estivesse de costas. Ocorre que, ao se esgueirar para sair do quarto, Gyges é notado pela rainha, embora não se desse conta disso. A vingança da rainha consiste em levar Gyges a outra função a contragosto: matar o rei, ação a que é obrigado sob pena de ser ele morto.

Como se pode ver, Palha recobre o rei Candaules irregularmente, segundo a narrativa; era mais restrito, pelo fato de que expunha a esposa a uma contemplação de partes do corpo, e não a pura nudez, e, de outro, mais público por expor a mulher à vista de todos os homens da sociedade e não de um único. De todo modo, o episódio cola-se sobre as personagens machadianas, mostrando as falhas de seus caracteres.

Com a descrição da personagem Sofia, Machado realça ironicamente o universo das futilidades e das conveniências que conduziam os integrantes da alta sociedade carioca do século XIX e serve-se dela também para, de certo modo, patentear a história das elites brasileiras.

Segundo Michelle Perrot, era um “velho mandamento continuamente reativado: uma mulher deve em primeiro lugar vestir-se como mulher [...] em razão de sua função de representação”.(1998, p. 41.)

Assim, as festas promovidas pela sociedade burguesa eram uma boa oportunidade de ostentar a aparência, os cuidados com a beleza e a educação que receberam. Isso porque os freqüentadores desses espaços, principalmente os homens em disponibilidade para o casamento, deveriam prestar atenção à beleza, à faceirice, à elegância, ao encanto das mulheres, ou seja, ao conjunto de “adereços” que as moças casamenteiras usavam, para que pudessem então escolher aquela

que desposaria, e seria a mãe de seus filhos e representaria a sua condição social. O teatro e a ópera eram programas cotadíssimos, assim como os bailes da Corte e os saraus literários nas casas dos bem-nascidos.

As famílias mais abastadas possuíam bens, propriedades rurais, títulos, enfim, seus descendentes não precisariam “lutar” para ganhar a vida, pois herdavam de seus antepassados o que lhes provia para viver na abundância e no ócio. Era voz comum, na época, que as mulheres não precisavam trabalhar ou ganhar dinheiro. Cabia aos maridos sustentá-las e a seus filhos, pois era responsabilidade destes garantir o bem-estar e o conforto de sua família.

Em um artigo, intitulado “Recônditos do Mundo Feminino”, publicado em **História da Vida Privada no Brasil**, as autoras Marina Maluf e Maria Lúcia Mott atestam o papel da mulher em relação às atribuições masculinas.

O trabalho era o que de fato conferia poder ao marido, assim como lhe outorgava pleno direito no âmbito familiar, ao mesmo tempo que o tornava responsável, ainda que de modo formal, pela manutenção, assistência e proteção dos seus. Ao ser assim considerado, o marido desempenha função de valor positivo e dominante na sociedade conjugal. Essa crença foi de tal modo interiorizada pela família e pela sociedade que o descumprimento dessa atribuição por parte do marido era tomado pela mulher como falha, da mesma forma que fazer comentários sobre os insucessos do marido fora dos muros estritamente conjugais poderia ser razão suficiente para explosões de violência, uma vez que quebrar o silêncio sobre o assunto colocava sob forte ameaça a representação masculina dentro e fora de casa. (MALUF, & MOTT, 1998, p.381)

Mais uma vez, o julgamento do comportamento do marido pela sociedade burguesa far-se-á a partir da consideração sobre a definição do comportamento feminino de respeitabilidade, dignidade e honradez. Esse discurso serviu de

confirmação da identidade masculina e concebeu a mulher como um ser circunscrito ao espaço interior da família e do lar.

Em **Dom Casmurro**, quando Capitu entrega a Bentinho as libras que economizou, o marido fica furioso, certamente atribuindo a esse ato um caráter de afronta ou até de desrespeito por parte da esposa.

Realmente, era de Marte, mas é claro que só apanhara o som da palavra, não o sentido. Fiquei sério, e o ímpeto que me deu foi deixar a sala; Capitu, ao percebê-lo, fez-se a mais mimosa das criaturas, pegou-me a mão, confessou-me que estivera contando, isto é, somando uns dinheiros para descobrir certa parcela que não achava. Tratava-se de uma conversão de papel em ouro. A princípio supus que era um recurso para desenfadar-me, mas daí a pouco estava eu mesmo calculando também, já então com papel e lápis, sobre o joelho, e dava a diferença que ela buscava - Mas que libras são essas? perguntei-lhe no fim.

Capitu fitou-me rindo, e replicou que a culpa de romper o segredo era minha. Ergueu-se, foi ao quarto e voltou com dez libras esterlinas, na mão; eram as sobras do dinheiro que eu lhe dava mensalmente para as despesas.

- Tudo isto?

- Não é muito, dez libras só; é o que a avarenta de sua mulher pôde arranjar, em alguns meses, concluiu fazendo tinir ouro na mão.

- Quem foi o corretor?

- O seu amigo Escobar.

- Como é que ele não me disse nada?

- Foi hoje mesmo.

- Ele esteve cá?

- Pouco antes de você chegar; eu não disse para que você não desconfiasse. Tive vontade de gastar o dobro do ouro em algum presente comemorativo, mas Capitu deteve-me. Ao contrário, consultou-me sobre o que havíamos de fazer daquelas libras.

- São suas, respondi.

- São nossas, emendou.

- Pois você guarde-as. (ASSIS. 2004, p. 911-12)

Tem-se aí o episódio da revelação que Capitu faz de que possuía dez libras esterlinas. É importante, nesse texto, ver o jogo de significantes, uma vez que a idéia do que existe mas está escondido e o valor do escondido (libras esterlinas), que é muito maior do que o explícito, produz um recobrimento de cenas e de pessoas que apontam na direção de Bentinho (o explícito) e Escobar (o escondido). É importante

ainda ver a presença física de Escobar que, segundo Capitu, fora a sua casa para proceder à conversão do papel em ouro. Explorando-se a articulação dos significantes a que se fez referência, tem-se a troca que Capitu fizera (de Bentinho por Escobar), acrescentado que “eu não disse para que você não desconfiasse”. Tais considerações não querem, em absoluto, afirmar a comprovação do adultério, vendo no episódio uma evidência da traição de Capitu. As palavras que bailam no texto constituem aquele instrumento utilizado por Machado para fazer com que as ambigüidades possam sugerir algo sem afirmações categóricas. Aliás, essa idéia está no corpo mesmo do texto, logo no início, quando Bentinho, que estivera falando de Marte, afirma: “Realmente era de Marte, mas é claro que só apanhara o som da palavra, não o sentido”. Temos aí, o caso clássico de incompreensão motivada pela não articulação entre significante e significado. Capitu apenas apanhara o significante, o elemento material do signo, que ela captou através do som. Mas faltou, para que se procedesse a compreensão (o sentido), que ela ajustasse àquele significante o seu significado (que, no texto, é chamado de sentido). Esse princípio é que preside não apenas o capítulo examinado mas toda a narrativa. Na verdade, as ambigüidades, os sentidos escamoteados, os enganos representam a própria dubiedade que acompanha todo o livro e que se traduz na impossibilidade de se poder dizer se teria ou não havido o adultério.

Mas, naquele ambiente de frivolidades e ostentação social em cujo cenário o poder era o do masculino, muita coisa estava por mudar; a leitura passa a fazer parte do universo feminino, ainda que as histórias retratassem heroínas românticas, o casamento e idealização das relações amorosas. O ócio entre as mulheres da elite é que as incentivou à absorção das dessas novelas românticas.

Apesar de algumas mudanças nesse cenário social, muitas mulheres nasceram, cresceram, casaram-se e nunca aprenderam a ler. Não estudaram as primeiras letras nas escolas particulares, que eram dirigidas por padres, e também não foram enviadas ao exterior como ocorria com os rapazes de sua categoria social. Enquanto os homens liam Cícero, em latim, ou recebiam noções de grego e do pensamento de Platão e Aristóteles, as mulheres aprendiam a arte de bordar, o crochê, a costura e a música.

Os cafés, círculos e clubes, as salas de leitura, onde se liam principalmente os jornais, eram espaços reservados exclusivamente aos homens. Somente às mulheres abastadas cabia a leitura de romances cujas histórias retratavam heroínas virtuosas, possuidoras de valores burgueses e capazes de representar a idealização das relações amorosas e das possibilidades de casamento. Excluindo esses romances, o prazer de outras leituras continuava sendo um ato somente para os homens.

O ser mulher no século XIX, no Brasil, foi traçado por um vigoroso e preciso discurso ideológico, que reunia tanto conservadores quanto diferentes segmentos de reformistas e que acabou por desumanizá-las como sujeitos históricos, ao mesmo tempo que cristalizava tipos de comportamento, convertendo-os em rígidos papéis sociais. O conceito de que a mulher, à época, era em tudo “o contrário do homem”, sintetizou a construção e a difusão das representações do comportamento feminino ideal, que reduziram ao máximo suas atividades e aspirações, servindo isso, inclusive, para encaixá-la no papel de “rainha do lar”, sustentada pelo tripé mãe-esposa-dona de casa.

Diferentemente da história da sociedade, concebida pela pena dos historiadores, há de se considerar o papel desempenhado pela literatura e,

obviamente, pelos escritores, no registro da história dessa sociedade no que diz respeito às transformações, às formações e às relações sociais.

Nesse sentido, deparamos na literatura com uma gama de informações que nos ajudam a compreender o papel de alguns sujeitos sociais que, a princípio, não estão registrados na historiografia oficial.

Encontramos em diversos escritores, em todos os tempos, mas, especificamente, em nosso caso, centrado no final do século XIX, a presença de informações deveras significativas. É o exemplo de Machado de Assis e seus perfis de mulheres.

3. MULHERES MACHADIANAS: NA ESTÓRIA E NA HISTÓRIA.

A modernidade de Machado de Assis não fica evidente apenas na tessitura do texto, mas também na maneira como constrói suas personagens. Há de se destacar aqui as personagens femininas Virgília, Flora, Fidélia, Sofia e, principalmente, a personagem Capitu, considerada uma das mais bem construídas da literatura. Isto porque o romancista fluminense não poupou a pena ao criar essa tão poderosa figura, capaz de assumir a condição de ser “palavra”, enquanto mulher, em uma sociedade aristocrática do século XIX, no Rio de Janeiro. A autonomia e a perspicácia com que Machado desenha Capitu têm seduzido leitores e os levado ao encantamento, o que tem suscitado o interesse de inúmeros estudiosos.

Apesar de a crítica muito se ter dedicado a estudos sobre essa personagem, e não foram poucos os trabalhos escritos sobre ela, sua misteriosa figura ainda tem instigado outras tantas análises e outros tantos trabalhos; e, mesmo assim, o enigma de Capitu continua a despertar a curiosidade de muitos.

Conhecer Capitu implica também conhecer Bento Santiago, o narrador do romance, e sua trágica história. É com ele, por ele e nele que a figura de Capitu torna-se visível aos olhos dos leitores. Nesse romance, o narrador arguto é capaz de montar estratégias a todo instante, para que o leitor seja envolvido e absorvido pela narração.

Ao apresentar Capitu, Bentinho não utiliza recursos do senso comum. Ao contrário, ele o faz, apontando para uma figura feminina envolta por algo nebuloso, encoberta em mistérios, velada por um “manto diáfano” de sedução. Como já foi dito, é através de Bentinho, o narrador casmurro e mergulhado em sua casmurrice, e só

por ele, que o leitor conhece a voz e a imagem de Capitu. É por seu intermédio que também conhecemos os acontecimentos que a envolvem, seus comportamentos e posturas, seus trejeitos e suas transformações.

Hélio de Seixas Guimarães, em seu livro **Os leitores de Machado de Assis**, atesta o caráter ardiloso do narrador e o caminho arriscado a percorrer pelo leitor desse romance.

Em *Dom Casmurro*, a figura do leitor passa a incluir também o risco da interpretação inerente ao processo de leitura, e o lugar que lhe é prescrito torna-se mais ambíguo do que em qualquer dos romances anteriores. Desta vez o leitor é explicitamente convocado a participar do processo literário na condição de *intérprete*, completando lacunas, tirando conclusões e fazendo julgamentos do que lhe é relatado. (...) em *Dom Casmurro* a nostalgia melancólica apela à empatia do leitor. Ao mesmo tempo em que o narrador Bento Santiago procura convencer-nos da sua versão do ocorrido, ele vai deixando pelo caminho falsas pistas que possibilitam explicações divergentes das suas, constituindo-se em iscas para enredar o leitor no campo ficcional. (GUIMARÃES, 2004, p. 215)

Note-se que Silviano Santiago, em **Uma literatura nos trópicos**, também aponta para o tipo de narrador casmurro e para o mesmo caráter que é exigido para o leitor machadiano de **Dom Casmurro**.

Por meio de seu discurso ordenado e lógico, procura resolver sua angústia existencial. Depois de persuadir a si, quer persuadir os outros de sua verdade. Percebe-se, porém, que o ex-seminarista advogado incorre em duas falácias ao estabelecer sua verdade. Do ponto de vista estritamente jurídico, peca por basear a persuasão no *verossímil*, e do ponto de vista moral-religioso, por sustentar suas justificativas pelo *provável*. (SANTIAGO, 2000, p. 40)

Nesse sentido, fica evidente que o narrador Bento Santiago, ao narrar a sua história e a de Capitu, pretendia, através de sua retórica, envolver o leitor na trama e, assim, enredá-lo nas teias do texto para levá-lo a tomar partido a seu favor. Assim, “o narrador procura atrair o leitor, cooptá-lo e circunscrevê-lo dentro dos limites ficcionais. Daí a centralização do motivo do discurso estar não no discernimento do orador casmurro, mas no de quem escuta, em última análise, responsável por completar e dar sentido à narração”. (SANTIAGO, 2000, p.44)

A trama do romance **Dom Casmurro** parece simples, corriqueira e banal ao juízo de um leitor ingênuo. No entanto, podemos certificar, pela voz do narrador, a maestria com que o escritor tece o texto. Ao tecê-lo dessa forma, torna-se patente a capacidade do narrador em envolver os leitores em enigmas quase indecifráveis. Aliás, indecifráveis porque, à medida que se busca o discernimento das questões, o leitor acaba cada vez mais envolvido na teia tecida pelo texto e seus discursos.

Roberto Schwarz comprova, em **Duas Meninas**, o estatuto de enigma do romance machadiano e das ciladas armadas pelo narrador, ao apontar que

Dom Casmurro (1899) é um bom ponto de partida para apreciar a distância, na verdade o adiantamento, que separava Machado de Assis de seus compatriotas. O livro tem algo de armadilha, com lição crítica incisiva – isso se a cilada for percebida como tal. Desde o início há incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes, que vão formando um enigma. (SCHWARZ, 1997, p. 9)

O narrador Bento Santiago, indubitavelmente (e não seria de propósito?), coloca para o leitor, desde o início da narrativa, questões de difícil solução, pois seu intento é, através de seu discurso persuasivo, dissimular, enganar o leitor,

principalmente, o leitor “distraído”. E não há muito o que fazer para escapar de sua estratégia unilateral de narrativa.

De armadilha em armadilha, o narrador vai apontando ora para a infância dos enamorados adolescentes, ora para a ida de Bentinho ao seminário, ora para a provável traição de Capitu e sua ida à Europa, para a morte de Escobar; enfim, para a solidão que impera na casa do Engenho Novo, sem que o leitor se dê conta de que a história é contada a partir da perspectiva do advogado casmurro, Bento Santiago. Mais uma estratégia machadiana.

No desenvolvimento da narrativa, depois de muitas desavenças entre os enamorados, Capitu se convence de que Bentinho não desobedecerá às ordens da mãe e acredita que a sua ida para o seminário São José é irrevogável, o que realmente acontece, apesar das várias investidas de José Dias, nesse tempo, aliado do casal.

Durante a estada no seminário, Bentinho faz várias visitas à família e a cada permanência sua junto à amiga de infância percebe que algo mais intenso aflora, o que leva ambos a jurar amor eterno. Nesse tempo, Bentinho conhece Escobar e uma interação entre eles gera uma forte amizade.

A cada visita de Bentinho a casa, Capitu torna-se, aos olhos do moço, mais encantadora, capaz de um fascínio sem medida, dona de um olhar que arrasta e inebria. Em consequência das provocações feitas por José Dias, Bentinho sente ciúmes de Capitu e, assim, toma consciência de que não há nenhum interesse em seguir a vocação que a mãe lhe atribuíra.

D. Glória adoece e Capitu aproxima-se dela com o intuito de cuidar da doente. A sua habilidade e o seu jeito atraente encantam a mãe de Bentinho. A partir daí estreitam-se os laços entre elas e a vizinha passa a ser considerada, principalmente

por D. Glória, uma pessoa da família. Bentinho pede licença especial ao seminário e volta para casa onde passa uma longa temporada. E Capitu, sempre a cuidar de D. Glória, está todo o tempo mais perto de Bentinho; o que o leva à decisão de desfazer-se da promessa.

Mimado pela mãe, “acobertado” pelo agregado e tratado de forma diferenciada por Tio Cosme e Prima Justina, Bentinho não fora criado para a lida. D. Glória o criara para o seminário e suas condições financeiras permitiram-lhe que ele assim vivesse, pois o pai lhe deixara uma fortuna significativa.

O narrador tenta, através de seu discurso persuasivo, revelar a atitude audaciosa e altiva de Capitu, que assume o ser mulher, mesmo sabendo o que significava essa postura naquela sociedade. O leitor, então, atraído pelas artimanhas do narrador, talvez não tenha a possibilidade e a argúcia de fazer uma leitura sobre a atitude dessa singular figura, que mesmo sendo uma menina que morava “na casa ao pé”, consegue circular, com desenvoltura, naquela sociedade retratada no romance, a começar pela casa de Dona Glória, dominada pelas figuras aristocráticas de Tio Cosme, Prima Justina, Padre Cabral.

O encontro do leitor com o texto e sua narrativa dá-se, à primeira vista, com o narrador que explica o seu projeto e o sentido do título do livro. O seu objetivo é – explica - reconstituir o passado, mesmo que irreparável, através do discurso ficcional. No entanto, sente-se frustrado, pois não consegue realizar o que pretendia: “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência”. A partir desse preâmbulo, inicia-se a narrativa propriamente dita. E já está aí o jogo do dizer e não-dizer da escritura machadiana, pois a narrativa já começara desde o encontro no bonde, com o desencontro entre o narrador e o poeta.

A partir daí, Bentinho, narrador, junto aos medalhões da sala do Engenho Novo, conta-nos a sua história de paixão e ciúme que vivenciara e agora só lhe restam as lembranças. Na tentativa de capturar o que ficou perdido e na impossibilidade de preenchimento do vazio em que ele se viu mergulhado, colocasse, solitário e melancólico, a escrever suas reminiscências. A árdua tarefa torna-se impossível, pois diante da perda irrevogável, da ausência dos amigos antigos e também dos recentes e frente à solidão que o atormenta, Bentinho diz que falta a si mesmo, “e esta lacuna é tudo”.

Marta de Senna, em um artigo publicado na *Revista Scripta* (2000), ao referir-se a essa passagem dos medalhões na sala do Engenho Novo, retrata o intuito de Machado em usar a estratégia do embuste, como ela mesma a denomina, no sentido de “despistar” o real significado da narrativa machadiana.

Depois de explicar, falaciosamente, o título, prossegue na mesma clave, ao explicar o livro, suposta tentativa de restaurar na velhice a adolescência. Na verdade, desde aí, inculca na mente ainda desprevenida do leitor as gotas de suspeita, uma vez que três das figuras históricas com que ornamenta o teto de sua sala no Engenho Novo (reproduzindo a da meninice em Mata-cavalos) morreram vítimas de traição. Junto a César, Augusto e Nero, porém, o narrador introduz a figura menos conhecida do rei Massinissa da Numídia. Aliado dos romanos, Massinissa é casado com Sofonisba, cartaginesa irmã de Aníbal, educada para odiar Roma. Compelido pelo vitorioso Cipião a entregar a mulher para ser submetida à vergonha pública em Roma, Massinissa dela se compadece e, para poupá-la do que seria um ultraje bem pior que a morte, manda-lhe uma taça de veneno, que ela toma de bom grado. (SCRIPTA, 167-8)

O que a autora destaca leva-nos a crer mais uma vez que os narradores machadianos, como que “inocentemente”, conduzem os leitores a percorrer um caminho escorregadio, levando-os a acreditar, nesse caso no romance **Dom Casmurro**, que Capitu, por sua traição, merece a morte. Assim, Senna atribui os

falseamentos do narrador casmurro à sofisticação da escrita machadiana que enganosamente “menciona as quatro personagens, cuja razão de estarem ali diz não alcançar.” (2000, p.168)

Além disso, a ensaísta esclarece que os três primeiros imperadores, “César, Augusto e Nero foram, de fato, atraídos.” No entanto, Sofonisba, esposa de Massinissa, era uma pessoa digna, exemplar e irrepreensível. Pergunta-se, então, por que recebera uma taça de veneno e a toma de bom grado? Por que Machado introduz a figura desse imperador na narrativa juntamente com outros de fato malévolos? E por que razão teria Bentinho narrador desejado a morte de Capitu se não há pistas de sua traição?

No capítulo 13, Capitu é introduzida no circuito narrativo; é chamada ao discurso do narrador para ser apresentada, não as outras personagens da trama, mas aos leitores. E ela é trazida ao campo narrativo pelas suas características femininas. Essa marca da feminilidade de Capitu atravessa todo o romance e, diferentemente de outros perfis femininos desenhados por outros escritores, o narrador Bentinho nos dá a conhecer, pela voz de José Dias, “os olhos de cigana, oblíqua e dissimulada” da protagonista e seus “olhos de ressaca”.

Aliás, a propósito do olhar de Capitu, Juracy I. A. Saraiva, em seu artigo publicado na *Revista Scripta* (2000), afirma que

O leitor de **Dom Casmurro**, assim como seu protagonista Bentinho, rende-se à voragem dos artifícios do olhar. Ele é tragado por uma força estranha que o absorve, que o seduz com seus sortilégios, fazendo-o circular por casas e ruas, conceber espaços e paisagens, recuperar cores e matizes, delinear rostos e fisionomias, traduzir emoções e sentimentos. Mas, também o leitor é invocado a fugir do encantamento da aventura e deter-se no entorno dela, onde se denunciam os recursos retóricos, postos em execução para instituir a magia do olhar. (SARAIVA, 2000, p.111-12)

O que se nota nessa visão de Saraiva é que Bentinho, através de sua retórica narrativa e pela perspectiva do olhar de Capitu, várias vezes por ele retomado no romance, consegue conduzir o leitor a mobilizar-se e a vivenciar essa experiência de sedução e envolvimento.

Ainda sobre a questão do olhar, em especial do olhar de Capitu, Alfredo Bosi (1999, p. 32) também aborda essa perspectiva, ao mostrar os efeitos que o olhar dela provoca em Bentinho e, por conseguinte, nos leitores.

Bento não vê na bem-amada olhos enviesados para os lados ou para baixo; vê olhos de ressaca, intuição perturbadora, metáfora sugestiva que transfere para as vagas do mar, do mar que voltará tragando Escobar, o fluxo e o refluxo do olhar, figura da vontade de viver e de poder, uma só energia latente naquela mulher (...)

O próprio narrador Bentinho é quem reconhece, mesmo na sua desfaçatez, a grandeza de Capitu, porque “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem” (ASSIS, 2004, 841).

Uma vez personagem da narrativa e envolvida na trama que vai sendo urdida pelo narrador, Capitu faz-se presença em cada capítulo da obra e em cada episódio narrado, mesmo quando, nominalmente, está ausente. Com a narrativa, tece-se a trama, constrói-se o enredo. Na voz do convicto advogado Bento Santiago, Capitu é acusada do possível adultério sem que ele lhe dê a chance de defesa. No entanto, por mais que Bentinho tente “esconder” Capitu ou assujeitá-la a seu discurso, a cada tentativa, ela se torna presença e se faz cada vez mais singular, marcada por uma atitude audaciosa e determinada, capaz de assumir-se como pessoa e como sujeito de sua história.

É notório o quanto é densa a personagem Capitu! O narrador dá a ela desejos, ação pela vontade, impulsos, fundamentos de um caráter forte e altivo. Entretanto, o narrador, usando de seus artifícios discursivos, não permite que a personagem feminina se mostre à luz do texto. O comportamento da protagonista do romance só pode ser vislumbrado através dos freqüentes “deslizes” do narrador, artimanhas textuais de Machado que dá vida e presença a essa personagem na mente do leitor.

Se compararmos a postura de Capitu com a demais moças de sua época, iremos notar que, desde a sua idade mais tenra, já apresentava atitudes que a tornavam uma moça diferenciada, “moderna”. Sempre muito voluntariosa, empenhava-se em conseguir aquilo que desejava. Cheia de iniciativa e determinação, não titubeava em assumir uma atitude que, para aquele momento, era por demais avançada.

A propósito do capítulo XV, *Outra voz repentina*, quando da chegada de Pádua, pai de Capitu, ao quintal, em cujo muro havia a inscrição de Bento e Capitolina, é Capitu que imediatamente procura legitimar o que poderia parecer ilícito. Bentinho, amigo de infância de Capitu, ao contrário, envergonhado e cheio de timidez, procura, a todo custo, disfarçar o constrangimento causado pela inscrição.

E séria, fitou em mim os olhos, convidando-me ao jogo. O susto é naturalmente sério; eu ainda estava sob a ação do que trouxe a entrada de Pádua, e não fui capaz de rir, por mais que devesse fazê-lo, para legitimar a resposta de Capitu. Esta, cansada de esperar, desviou o rosto, dizendo que eu não ria daquela vez por estar ao pé do pai. E nem assim ri. Há coisas que só se aprendem tarde; é mister nascer com elas para fazê-las cedo. E melhor é naturalmente cedo que artificialmente tarde. Capitu, após duas voltas, foi ter com a mãe, que continuava à porta da casa, deixando-nos a mim e ao pai encantados dela; olhando para ela e para mim, dizia-me, cheio de ternura:

- Quem dirá que esta pequena tem quatorze anos? Parece dezessete.[...]
(ASSIS, 2004, p. 824)

É visível a maneira com que Capitu, inteligentemente, se desfaz dessa situação de constrangimento e, com habilidade, é capaz de desvencilhar-se de tal embaraço.

Aqui, pela voz do narrador Bentinho, torna-se patente o estabelecimento da diferença entre Capitu e Bento Santiago. Percebe-se que o narrador quer ressaltar as diferenças sociais entre as famílias Pádua e Santiago. E, mesmo de forma subliminar, sugere que, se há algum interesse no casamento entre os jovens, esse interesse é de Capitu, pois é ela que deseja pertencer ao mundo aristocrático da família Santiago. Aos olhos do narrador, é Capitu que almeja figurar como personalidade importante naquela sociedade. É Capitu que tem desejos. É ela que quer inscrever-se como sujeito nesse espaço social, sem perder a sua condição de mulher e suas características de feminilidade.

O narrador, no entanto, adota um tom preconceituoso em toda a sua narrativa, tanto para agradar o leitor ingênuo, que só lia como entretenimento, quanto para digladiar e dialogar com os leitores críticos, acentuando as diferenças sociais entre Bento e Capitu, com destaque para esta, mesmo não pertencendo ela à aristocracia dominante. Isto pode-se perceber já no capítulo 3, em que José Dias alerta D. Glória de que já era tempo de mandar Bentinho para o seminário, pois, caso contrário, haveria grandes dificuldades. Essa dificuldade estaria representada pela “gente do Pádua, que morava na casa ao pé” (ASSIS, 2004, p.811).

Esse discurso é retomado no capítulo 13, durante uma conversa entre Bentinho e Capitu.

A voz da mãe era agora mais perto, como se viesse já da porta dos fundos. Quis passar ao quintal, mas as pernas, há pouco tão andarilhas, pareciam agora presas ao chão. Afinal fiz um esforço, empurrei a porta, e entrei.

Capitu estava ao pé do muro fronteiro, voltada para ele, riscando com um prego. O rumor da porta fê-la olhar para trás; ao dar comigo, encostou-se ao muro, como se quisesse esconder alguma coisa. Caminhei para ela; naturalmente levava o gesto mudado, porque ela veio a mim, e perguntou-me inquieta:

- Que é que você tem?

- Eu? Nada.

- Nada, não; você tem alguma coisa.

*Quis insistir que nada, mas não achei língua. Todo eu era olhos e coração, um coração que desta vez ia sair, com certeza, pela boca fora. Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, *apertada em um vestido de chita*, meio desbotado. (...) *As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes*, eram curadas com amor; *não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador*, mas com *água do poço e sabão comum* trazia-as sem mácula. *Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos.* (ASSIS, 2004, p. 822-23)*

E por mais que Bentinho tente subestimar a figura de Capitu, o leitor atento não se deixa levar por seu discurso persuasivo e, aos olhos desse mesmo leitor, ela se mostra grandiosa, altiva, capaz de “driblar” a postura discriminatória do narrador.

O narrador, ao mesmo tempo que marca a personagem Capitu com o perfil de um sujeito inscrito em uma classe inferior à de Bentinho, vai construindo a personagem com o requinte da autoridade, do discernimento, da ousadia, da força de caráter, dando-lhe autonomia para que ela abra seu próprio caminho e espaço no lugar social até então próprio e ocupado só pelos homens.

“Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que era homem”, já afirmara Bentinho. É por isso que, ao saber que D. Glória fizera uma promessa para que o filho Bentinho fosse para o seminário, Capitu tratou logo de colocar-se em ação. Bentinho fazendo-se padre, representava o rompimento do namoro entre eles e, conseqüentemente, o fim para o possível casamento de ambos. Ela procura agir e José Dias, o agregado, foi o caminho perfeito encontrado por Capitu, para que não se realizasse o cumprimento da dita promessa. Considera, sobretudo, que o agregado poderia ser seu aliado, seu cúmplice nessa empreitada, e o transforma, efetivamente, nessa figura e com esse papel dentro do enredo.

Assim é que José Dias, convencido por Bentinho, que fora convencido por Capitu, aceita a “difícil” tarefa de propor a D. Glória a substituição do futuro seminarista por um outro jovem mais pobre que necessitasse da proteção da Igreja.

Ela é irreverente, persuasiva, irredutível, como se pode perceber no enfoque que o narrador atribui ao diálogo entre Capitu e Bentinho:

Como vê, Capitu, aos quatorze anos, tinha já idéias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. [...] Tal era a feição particular do caráter da minha amiga; pelo que, não admira que, combatendo os meus projetos de resistência franca, fosse antes pelos meios mais brandos, pela ação do empenho, da palavra, da persuasão lenta e diuturna, e examinasse antes as pessoas com quem podíamos contar. Rejeitou tio Cosme; era um “boa-vida”; se não aprovava a minha ordenação, não era capaz de dar um passo para suspendê-la. Prima Justina era melhor que ele, e melhor que os dois seria o padre Cabral, pela autoridade, mas o padre não havia de trabalhar contra a igreja; só se eu lhe confessasse que não tinha vocação...

- Posso confessar?

- Pois, sim, mas seria aparecer francamente, e o melhor é outra coisa. José Dias...

- Que tem José Dias?

- Pode ser um bom empenho.

- Mas se foi ele mesmo que falou...

- Não importa, continuou Capitu; dirá agora outra coisa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor. Faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiado. D. Glória presta-lhe atenção; mas o principal não é isso; é que ele, tendo de servir a você, falará com muito mais calor que outra pessoa.

- Não acho, não, Capitu.

- Então vá para o seminário.

- Isso não.

- Mas que se perde em experimentar? Experimentemos; faça o que lhe digo.

[...] (ASSIS, 2004, 829-30)

O tom da fala de Capitu é incisivo, determinado, insistente, demonstrando possuir muito mais poder de persuasão do que Bentinho pudesse imaginar ou possuir. E sua palavra e armadilha é convincente e vitoriosa, tanto que José Dias consegue o tal consentimento. Através de sua linguagem superlativa, ele convence

Dona Glória, Padre Cabral e o próprio Bentinho. Assim sendo, estavam livres para a realização dos planos de Capitu: casar-se com Bento Santiago, o futuro advogado e rico proprietário de terras e bens. Porém, o agregado não perde a oportunidade em definir a filha de Pádua, vendo nos olhos de Capitu “um fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca” (ASSIS. 2004, p. 843).

Aqui é pertinente perguntar diante desse conceito de José Dias sobre Capitu: o que poderia simbolizar essa descrição tão enfática de Capitu vista pelas palavras de José Dias? Uma mulher que não consente em obedecer aos preceitos e às ordens de poder dos homens? Uma criatura que, tal qual Antígona e Electra, não se submete ao jugo do masculino? Um ser que não suporta a idéia de não ter identidade própria e sua própria voz? Uma mulher que conseguiu atrair e arrastar um homem, Bentinho, e tragá-lo, absorvê-lo, o que não era uma conduta comum para as mulheres de sua época?

Percebe-se que Bento Santiago, não podendo ter o controle sobre Capitu, vê-se um ser impotente e irremediável diante da presença singular dessa mulher que mesmo não tendo a oportunidade de falar abertamente no fluxo da narrativa, como que tem voz, através do narrador.

No capítulo 33, *O Penteado*, por exemplo, Capitu demonstra o seu ímpeto feminino, ao tomar a iniciativa do primeiro beijo ao realizar o ato de sedução. Bentinho, ao penteá-la, tem uma sensação de enlevo, de deleite. Alisa os cabelos de sua amada, faz-lhe as tranças, amarra-lhe as pontas... E num momento de sedução,

Capitu derreou a cabeça, a tal ponto que me foi preciso acudir com as mãos e ampará-la; o espaldar da cadeira era baixo. Inclinei-me depois sobre ela, rosto a rosto, mas trocados, os olhos de um na linha da boca do outro. Pedi-

lhe que levantasse a cabeça, podia ficar tonta, machucar o pescoço. Cheguei a dizer-lhe que estava feia; mas nem esta razão a moveu.
- Levanta, Capitu!
Não quis, não levantou a cabeça, e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios, eu desci os meus, e... (ASSIS, 2004, 844.)

Bentinho, atordoado e perplexo ante a desenvoltura com que Capitu dá-lhe o primeiro beijo, permanece imóvel, junto à parede, sem ao menos pronunciar uma palavra sequer. Tal atitude, por assim dizer, audaciosa para uma mulher daquela sociedade, fez com que o namorado ficasse impassível, quase sem entender o que a levava a tão desmedida iniciativa.

Mesmo o aparecimento de D. Fortunata à sala onde se encontravam não fez com que a filha enrubescesse ou se transfigurasse; Capitu agiu naturalmente como se nada de ilícito acontecera.

Ouvimos passos no corredor; era D. Fortunata. Capitu compôs depressa, tão depressa que, quando a mãe apontou à porta, ela abanava a cabeça e ria. Nenhum laivo amarelo, nenhuma contração de acanhamento, um riso espontâneo e claro, que ela explicou por estas palavras alegres:
- Mamãe, olhe como este senhor cabeleireiro me penteou; pediu-me para acabar o penteado, e fez isto. Veja que tranças! (ASSIS, 2004, p. 845)

A chegada repentina da mãe de Capitu quebra o encantamento do primeiro beijo. No entanto, esse fato inusitado não causa nenhum embaraço em Capitu que, pelo contrário, ergue-se altiva, vai ao encontro de D. Fortunata, conversa com ela.

Mais uma vez fica evidente a autonomia com que Capitu age diante de tais situações. E configura-se a presença dela em um espaço social que não lhe era próprio. É ela que toma a iniciativa, que age, que cerca, que caça o amado, seduz, enquanto o mais próprio seria ele tomar a iniciativa.

Bento, por fim, casa-se com a amiga de infância e é ela que toma as primeiras providências sobre a administração dos bens do casal. É Capitu que inicia as confidências com o amigo Escobar, a quem recorre para pedir conselhos sobre onde e como aplicar as economias da casa. Em se tratando de uma sociedade como aquela em que estavam inseridos, não era de se esperar que a personagem tivesse tal atitude. Administrar os bens era uma tarefa reservada aos homens. Vale dizer que Bentinho se surpreende com atitude de Capitu quando esta lhe apresenta as libras que economizara.

- Mas que libras são essas? perguntei-lhe no fim.

Capitu fitou-me rindo, e replicou que a culpa de romper o segredo era minha. Ergueu-se, foi ao quarto e voltou com dez libras esterlinas, na mão; eram as sobras do dinheiro que eu lhe dava mensalmente para as despesas.

- Tudo isto?

- Não é muito, dez libras só; é o que a avarenta de sua mulher pôde arranjar, em alguns meses, concluiu fazendo tinir o ouro na mão. (ASSIS, 2004, p. 912).

Bentinho não é capaz de entender como Capitu age dessa maneira, decidida e pronta a desafiá-lo. E a esse propósito, “como era possível que Capitu se governasse tão facilmente e eu não?”, já afirmara Bentinho no capítulo *O Retrato*.

Por mais que o narrador tente silenciá-la, o que está patente ao longo de toda a narrativa, Capitu ergue-se, a partir dos discursos silenciados e dos dizeres não ditos, imponente, cada vez mais altiva, mais singular, mais determinada sobre aquilo que pensa e naquilo em que acredita. A cada tentativa de manter o seu silêncio pela voz do narrador, Capitu surge e ergue-se diante dos olhos dos leitores, mais feminina, mais “ser de palavra”.

Veio o filho Ezequiel, vieram os desencontros, as brigas... Veio a separação, proposta por Capitu. Veio a ida de Capitu e Ezequiel para a Europa e, conseqüentemente, a morte dela. Episódios marcadamente relatados pelo narrador, que, com suas artimanhas, envolve, em seus discursos, os leitores “desavisados” e os leva a tomar como verdade os fatos narrados, embora se saiba que toda a teia de discursos de que é feita a narrativa de **Dom Casmurro** é tecida pelo narrador-personagem-sujeito, Bentinho, social, ideológico e historicamente comprometido com o enredo textual.

No entanto, Capitu, mesmo distante ou morta, continua a “assombrar” e a inquietar Bentinho com sua presença. Presença que o incomoda e o atormenta. Presença com a qual ele não consegue lidar e não consegue suportar. Presença daquela que conseguiu falar por si, soube mais do que ele dirigir a própria vida, ser mais mulher do que ele fora homem. Mesmo à distância, a presença de Capitu continua viva; cada vez mais viva, e, por incrível que pareça, pela voz do narrador Bentinho.

Assim sendo, o que o narrador Bento Santiago tenta realizar durante toda a narrativa, e por várias vezes se percebe que era esse o seu desejo, torna-se uma obra-prima do ponto de vista do discurso narrado, pois o narrador não realiza o melhor de seu dizer pelo enunciado, mas pelo que tenta encobrir ao enunciar a narrativa que ele constrói. Não podendo concretizar a sua vontade, e seus querer e vontades são múltiplos, Bentinho acaba, irremediavelmente, desiludido, solitário e frustrado. Ele não consegue ver o seu intento, proposto no início do romance, realizar-se. Da mesma forma que perde, pela morte, todos os seus amigos e familiares nomeados no texto, exceto Sancha e a filha, que o abandonam.

É fantástico ver naquela sala da casa do Engenho Novo, junto aos medalhões, Capitu, mesmo depois de morta, viva, inquietando Bentinho que, frente à impossibilidade de lidar com a “sombra” de Capitu, utiliza-se da narrativa e de seus discursos para que, talvez, na escritura sobre as lembranças da infância e da adolescência, pudesse encontrar um artifício para apaziguar-lhe a alma. E mesmo assim, pode-se perguntar: esse não teria sido um outro erro do narrador Bentinho? *Capitu é Capitu, uma criatura singular, de olhos de cigana, oblíqua e dissimulada.* Ela ainda permanece viva e, certamente, por muito tempo, continuará incomodando e transformando a trajetória de quem a conhece ou vier a conhecê-la

Feitas essas considerações sobre a grandeza de Capitu, construída a partir da narrativa de Bentinho e retomando os objetivos propostos para esse trabalho, é hora de ir às outras mulheres machadianas, começando por Virgília.

Ela está no romance **Memórias Póstumas de Brás Cubas** que é também um marco significativo para a nossa literatura. Não só pela inovação de sua estrutura narrativa à época de sua publicação, como também pela construção da protagonista dessa obra machadiana.

Ao estruturar esse romance do fim para o início, começando a narrativa com o capítulo *Óbito do Autor* e usando como narrador da trama um defunto, que, em clima de brincadeira, dialoga com o leitor durante todo o romance, Machado de Assis adota uma postura moderna, até então não utilizada por nenhum outro romancista brasileiro. Também aí a figura da mulher recebe um toque refinado pela pena de Machado, ao projetar Virgília com um perfil diferenciado para a época.

E esse narrador defunto também adota, como Bento Santiago, a estratégia narrativa para “distrair” o leitor, utilizando todos os disfarces possíveis para contar as suas memórias, a sua vida de feitos e fracassos, inclusive a sua história de amor.

Roberto Schwarz aponta para o tipo de narrador “escorregadio” em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**.

Qual das fisionomias de Brás é a verdadeira? Está claro que nenhuma em particular. Tanto mais que a situação narrativa é troça notória ela também (o defunto autor), o que baralha as coordenadas da realidade ficcional. Noutras palavras, faltando credibilidade ao narrador, as feições que constantemente ele veste e desveste têm verdade incerta, e tornam-se elemento de provocação, esta sim indiscutível. Idem para a indefinição, ou para a troça, que destabilizam o estatuto literário: deixam planar, com a dúvida sobre o gênero, o risco de uma estocada não-regulamentar. O terreno é movediço, e cabe ao leitor orientar-se como pode, desamparado de referências consentidas, e tendo como únicos indícios as palavras do narrador, ditas em sua cara, com indisfarçável intenção de confundir. Uma espécie de vale-tudo onde, na falta de enquadramento convencional, a voz narrativa se torna relevante em toda a linha, forçando o leitor ao estado de sobreaviso total, ou de máxima atenção, própria à grande literatura. (SCHWARZ, 2000, p.23)

O que se percebe no trecho de Schwarz é que Machado, pela voz de Brás, tenta, como num jogo de máscaras, “brincar” com o leitor, e este, ao aprofundar-se no texto, sente-se enganado ao ver que o narrador quis apenas lhe fazer “troça”. É de fato nesse dizer e desdizer que o narrador Brás vai envolvendo o leitor de modo a inseri-lo no tecido narrativo, sem que este se dê conta que as artimanhas, postas como verdades, são apenas “brincadeiras” entre narrador e leitor.

Machado, ao apresentar-nos Virgília, tal como no caso de Capitu, não poupa recursos para construir sua figura. Ele a projeta para desempenhar um papel audacioso naquela sociedade aristocrática. Vale ressaltar que a personagem Virgília, apesar de ter sido construída de forma atípica e de modo diferenciado por seu criador, não tem o mesmo brilho e a desenvoltura de Capitu, mas com a sua habilidade própria consegue transitar no espaço público, ocupado pelo masculino, e ser capaz de “violiar as regras do jogo” social daquele século.

Ficamos conhecendo tal personagem pela voz de Brás Cubas, o narrador defunto. Ao narrar as suas memórias, o leitor toma conhecimento de suas peripécias e trapaças e o significado que tiveram Marcela e, principalmente, Virgília em sua vida.

A propósito do capítulo 27, intitulado *Virgília*, Brás nos dá o retrato da personagem:

Virgília? Mas então era a mesma senhora que alguns anos depois? ... A mesma; era justamente a senhora, que em 1869 devia assistir aos meus últimos dias, e que antes, muito antes, teve larga parte nas minhas mais íntimas sensações. Naquele tempo contava apenas uns quinze ou dezesseis anos; era talvez a mais atrevida criatura da nossa raça, e, com certeza, a mais voluntariosa. Não digo que já lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo, porque isto não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas; mas também não digo que lhe maculasse o rosto nenhuma sarda ou espinha, não. Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para fins secretos da criação. Era isto Virgília, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos, (...) (ASSIS, 2004, p. 549)

Como se vê, Virgília é astuciosa, ousada e elegante. Tem interesse em ascender socialmente e, para tanto, não mede sacrifícios para alcançar seus objetivos. Participa das festas da vida burguesa carioca e faz questão do bom e do melhor, em que se incluem as audácias da elegância moderna tanto quanto as vantagens da situação tradicional.

Na narrativa, essa protagonista do romance, ainda jovem, conhece Brás cujo pai tinha interesse em casá-lo com a moça com o propósito de fazê-lo deputado, através da influência do futuro sogro. Entretanto, isso não acontece e Virgília casa-se com Lobo Neves, pessoa influente naquele meio social. Apesar de frustradas as

perspectivas de Brás Cubas, ele, como narrador, apresenta Virgília com todas as características de grandeza de uma mulher diferenciada.

Wilton Cardoso, em seu livro **Tempo e Memória em Machado de Assis**, faz um comentário acerca da personagem Virgília, mostrando que ela consegue equilibrar-se entre o jogo social e a realização sentimental.

Virgília é apenas uma criaturinha bela, de uma beleza a princípio angélica, logo *apetitosa*, que passivamente aceita um primeiro noivo, casa-se com o segundo, e se faz adúltera, entregando-se ao primeiro amado, sem qualquer drama íntimo, provavelmente sem paixão, como simples joguete de estimulantes vulgares. (CARDOSO, 1958, p. 139-140)

Como se vê, Virgília, além de “uma criaturinha bela”, é “apetitosa”, demonstrando o caráter atraente e sedutor da personagem, que usa desse artifício para “capturar” Brás, o seu amante, e cada vez mais envolvê-lo como faz uma serpente, da mesma forma que ela se utiliza desses dotes para transitar livremente no espaço público.

Casada com Lobo Neves, Virgília vive uma vida familiar aparentemente “sólida”, aos olhos do social e do político, mas mantém um idílio amoroso com Brás, que lhe proporciona aquilo que lhe faltava no casamento: o ardor da paixão. Assim, ao se tornar amante de Brás, ela lhe faz uma proposta audaciosa de alugar uma casa para ambos onde, distante dos olhares curiosos, pudesse salvaguardar a sua reputação. Fina e elegante, mulher e casada, adota a arte da dissimulação para disfarçar o seu comportamento adúlterino. Essa estratégia utilizada para a sua dupla realização pode ser tomada como característica de mulher avançada e autônoma em sua época.

No capítulo 50, Brás reencontra Virgília na rua do Ouvidor e sente-se completamente atraído por ela.

No dia seguinte, estando na rua do Ouvidor, à porta da tipografia do Plancher, vi assomar, a distância, uma mulher esplêndida. Era ela; só a reconheci a poucos passos, tão outra estava, a tal ponto a natureza e a arte lhe haviam dado o último apuro. Cortejamo-nos; ela seguiu; entrou com o marido na carruagem, que os esperava um pouco acima; fiquei atônito. Oito dias depois, encontrei-a num baile; creio que chegamos a trocar duas ou três palavras. Mas noutro baile, dado daí a um mês, em casa de uma senhora, que ornara os salões do primeiro reinado, e não desornava então os do segundo, a aproximação foi maior e mais longa, porque conversamos e valsamos. A valsa é uma deliciosa coisa. Valsamos; não nego que, ao conchegar ao meu corpo aquele corpo flexível e magnífico, tive uma singular sensação, uma sensação de homem roubado. [...]

Cerca de três semanas depois recebi um convite dele (Lobo Neves) para uma reunião íntima. Fui; Virgília recebeu-me com esta graciosa palavra: - O senhor hoje há de valsar comigo. – Em verdade, eu tinha fama e era valsista emérito; não admira que ela me preferisse. Valsamos uma vez, e mais outra vez. Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu. Creio que nessa noite apertei-lhe a mão com muita força, e ela deixou-a ficar, como esquecida, e eu a abraçá-la, e todos com os olhos em nós, e nos outros que também se abraçavam e giravam... Um delírio. (ASSIS, 2004, p. 565-66)

Nota-se a estupefação de Brás ao ver a sua antiga namorada, agora esposa de Lobo Neves, mais radiante, mais “deliciosa” do que nunca. Virgília não esconde a sua atração por Brás, mesmo sabendo o que esse comportamento poderia lhe trazer como consequência. E a partir daí inicia-se a relação adúltera.

Desse modo, Virgília, como mulher fina e membro daquela sociedade aristocrática, esposa de Lobo Neves, um homem tão importante, desafia as convenções da época, demonstrando uma certa independência em seu modo de agir. É Virgília que toma a iniciativa em seduzir Brás e levá-lo ao adultério.

Lobo Neves, pela voz do narrador Brás, no capítulo *Confidência*, reconhece essa característica de Virgília ao dizer que “Lobo Neves, a princípio, metia-me grandes sustos. Pura ilusão! Como adorasse a mulher, não se vexava de mo dizer

muitas vezes; achava que Virgília era a perfeição mesma, um conjunto de qualidades sólidas e finas, amorável, elegante, austera, um modelo.” (ASSIS, 2004, p. 571).

E mesmo à vista do marido que, disfarçadamente, parece não reconhecer o idílio de ambos, Virgília e Brás, tão logo se tornam amantes, mantêm encontros regulares, olhares furtivos, declarações de amor “às escondidas”... Mais uma vez, está confirmado o caráter de autoridade de Virgília para tomar decisões próprias, mesmo sendo elas impróprias para aquele contexto.

Para tentar dissimular a relação amorosa de ambos, D. Plácida, uma antiga conhecida de Virgília, foi contratada para realizar serviços diversos, inclusive o de alcoviteira, sendo mantida sob os auspícios financeiros de Brás. Na casa modesta da Gamboa, a velha senhora recebe os amantes, “monta o palco para o teatro dos atores” e consegue, até certo ponto, manter a salvo as aparências.

Quando do recebimento de uma carta anônima, Lobo Neves conversa com Brás e este nota algo diferente no marido que talvez, àquela hora, já soubesse do adultério dos dois. Neves empalidece, fica trêmulo, frio e taciturno. Virgília, ao lê-la, numa desfaçatez sem medida, diz que aquilo era uma infâmia.

Dias depois, num encontro na Gamboa, Brás retoma o assunto da carta. E é Virgília, ao contrário do que se pode esperar de uma mulher, que tenta acalmá-lo.

Ouvi tudo isto um pouco turbado, não pelo acréscimo de dissimulação que era preciso empregar de ora em diante, até afastar-me inteiramente da casa do Lobo Neves, mas pela tranqüilidade moral de Virgília, pela falta de comoção, de susto, de saudades, e até de remorsos. Virgília notou a minha preocupação, levantou-me a cabeça, porque eu olhava então para o soalho, e disse com certa amargura:

- Você não merece os sacrifícios que lhe faço. (ASSIS, 2004, p. 602-3)

Virgília demonstra com a sua atitude de tranqüilidade muito mais equilíbrio do que Brás que, atormentado, busca na amada o conforto para o seu desespero. Diante desses indícios do perfil de Virgília, pode-se bem lembrar de Capitu e Bentinho e do quanto ambas usam esse artifício da dissimulação frente aos desafios e em ambos os casos há a predominância dessas personagens femininas sobre seus parceiros.

E assim, no decorrer da narrativa, Brás apresenta-se perturbado ou temeroso das conseqüências que poderiam advir daquele relacionamento com Virgília. No entanto, até mesmo durante a enfermidade e morte do amante, é Virgília que aparece para visitá-lo e levar-lhe palavras de conforto. E ela, soberba e imponente, e não se preocupando com os olheiros, chora “verdadeiras lágrimas” pela morte de seu amado. Dessa forma, ousa e desafia as regras impostas para aquelas mulheres do século XIX.

A terceira figura feminina a ser abordada está no romance **Quincas Borba**. Pela voz de seu narrador, Machado projeta aos leitores a imagem da personagem Sofia, dando a ver ao leitor a trajetória de elegância, determinação e ousadia dessa personagem que, tal como Virgília, viola as convenções sociais.

A técnica de despistamento utilizada pelos narradores machadianos é aqui também reforçada. Ao traçar a história, o narrador, para construir a personagem Sofia, recorre às mesmas artimanhas já conhecidas em outras obras, como **Dom Casmurro** e **Memórias Póstumas de Brás Cubas**.

Hélio de Seixas Guimarães, em **Os leitores de Machado de Assis**, atesta as artimanhas do narrador, também presentes em **Quincas Borba**.

[...] a aspereza do narrador é apenas mais sutil, insidiosa e metódica que a de Brás Cubas, e sua eficiência consiste em estabelecer um terreno comum e bem fundado de confiabilidade com seu interlocutor para repentinamente tirar-lhe o chão, levantando dúvidas sobre a boa-fé do narrador, que desmente o que parecia certo, levando o leitor a se defrontar com o caráter forjado da narração e a encarar de frente sua própria credulidade e ingenuidade, para dizer o mínimo. (GUIMARÃES, 2004, p. 197)

Guimarães somente vem confirmar o que já foi analisado sobre as estratégias narrativas e os artifícios tramados pelos narradores machadianos.

Tomando a personagem Sofia, vê-se que ela se compõe a partir de uma tríplice visão. Primeiramente, pela perspectiva do narrador que ressalta seus atrativos de sedução e seu charme, o que a aproxima do adultério; em seguida, a Sofia que se comporta avessa à pobreza e consegue ascender socialmente, orgulhosa de seus dotes físicos, com os quais consegue aparecer naquele mundo dos ricos, utilizando-se do marido Palha para alcançar o seu intento; e a Sofia construída pela imaginação de Rubião, a mulher cobiçada que pode satisfazer todos os seus desejos.

Graças à sua habilidade, o narrador que, ao descrever o perfil feminino de Sofia, a envolve efetivamente em um jogo duplo de sedução, fazendo-a mostrar-se e esconder-se, a oferecer-se e a negar-se, a avançar e a recuar, entre idas e vindas em que se projeta numa ambigüidade constante. Ambigüidade que se explicita também em todos os seus comportamentos. Nesse jogo duplo, que a caracteriza, reside a sua identidade como mulher forte, decidida, dominadora, que ocupa um lugar não próprio para a mulher de seu tempo.

Indo à narrativa, encontramos Sofia, esposa de Cristiano Palha que, pelos disfarces adotados pelo narrador e aos olhos de um leitor desavisado, parece manter um relacionamento “quase íntimo” com Rubião, o rico herdeiro de Quincas

Borba. Relação esta que acontece sob os olhos e o consentimento disfarçado do marido. Cheia de artificialismos, característica marcante daquela sociedade do final do século XIX, aproveita-se de seu parceiro e amigo para circular no mundo de ostentação e riqueza daquela vida carioca, seu maior desejo, ambição e objetivo.

Tida como calculista e interesseira, Sofia utiliza todos os instrumentos à sua disposição, afiados pelo marido, para conseguir essa sua subida e a sua participação no estamento. “Com tais golpes e com tais armas alcança-se a ociosidade elegante, a riqueza sem escrúpulos, a irradiação do poder”, conforme atesta Faoro. (FAORO, 2004, p. 17)

Conforme a narração, desde o encontro no trem, na estação de Vassouras, que Sofia, acompanhada do marido, encontra Rubião, já se sentem atraídos um pelo outro. Através de olhares e poucas palavras, ali já se estabelece o que se poderia considerar como um relacionamento nada comum entre uma mulher casada e um homem solteiro, encantado pela elegância e charme de Sofia.

A partir desse encontro, começam as visitas assíduas de Rubião à casa de Sofia, a troca de olhares profundos, o toque de mãos cada vez mais ardente... A propósito do capítulo XXXV, o narrador desenha o perfil de Sofia.

As senhoras casadas eram bonitas; a mesma solteira não devia ter sido feia, aos vinte de cinco anos; mas Sofia primava entre todas elas. Não seria tudo o que o nosso amigo sentia, mas era muito. Era daquela casta de mulheres que o tempo, como um escultor vagaroso, não acaba logo, e vai polindo ao passar dos longos dias. Essas esculturas lentas são miraculosas; Sofia rastejava os vinte e oito anos; estava mais bela que aos vinte e sete; era de supor que só aos trinta desse o escultor os últimos retoques, se não quisesse prolongar ainda o trabalho, por dois ou três anos. Os olhos, por exemplo, não são os mesmos da estrada de ferro, quando o nosso Rubião falava com o Palha, e já sublinham nada; compõem logo as coisas, por si mesmos, em letra vistosa e gorda, e não é uma linha nem duas, são capítulos inteiros. A boca parece mais fresca. Ombros, mãos, braços, são melhores, e ela ainda os faz ótimos por meio de atitudes e gestos escolhidos. (ASSIS, 2004, p. 668)

E nesse mesmo capítulo, o narrador aponta para o poder que Sofia exercia sobre os homens e o prazer do marido em exibí-la em público.

Era dado à boa chira; reuniões freqüentes, vestidos caros e jóias para a mulher, adornos de casa, mormente se eram de invenção ou adoção recente, - levavam-lhe os lucros presentes e futuros. Salvo em comidas, era escasso consigo mesmo. Ia muita vez ao teatro sem gostar dele, e a bailes, em que se divertia um pouco, - mas ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios. Tinha essa vaidade singular; decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares. [...] A princípio, cedeu sem vontade aos desejos do marido; mas tais foram as admirações colhidas, e a tal ponto o uso acomoda a gente às circunstâncias, que ela (Sofia) acabou gostando de ser vista, muito vista, para recreio e estímulo dos outros. (ASSIS, 2004, p.669)

Pela descrição da personagem, ressalta-se a juventude, o corpo escultural de Sofia e o ardor da paixão instilado no amante, pois tudo nela favorece ao jogo da sedução. Destacam-se também seus dotes físicos que Palha, o marido, fazia questão de exhibir. Mas, o mais importante é que Sofia usa intencionalmente de seus atributos físicos, não para o simples jogo de sedução barata. Pelo contrário, ela faz com que esse seu poder erótico lhe renda o “status” social pretendido pelos seus objetivos em concorrer com o masculino.

Bosi (1999) aponta para uma leve semelhança entre Sofia e Capitu quando diz que nos momentos mais difíceis, tanto uma como a outra tornam-se “reconcentradas, reflexivas, atiladas, capazes de disfarces rápidos, certeiras na invenção de expedientes”. O mesmo podemos defender para Virgília como já foi colocado anteriormente.

O relacionamento potencialmente suspeito não constrange nem um pouco Sofia, pois em todos os momentos em que eles se acham em situações embaraçosas, ela dissimula e se desvencilha de tais situações com naturalidade.

A propósito, no episódio do jardim, bem no nível do episódio do muro em que Bentinho e Capitu se acham envolvidos, o Major encontra Rubião e Sofia a sós, ela não se perturba e lívida arranja um jeito de sair ilesa de tal situação.

O major mal podia conter o assombro. Tinha visto as duas mãos presas, a cabeça de Rubião meio inclinada, o movimento rápido de ambos, quando ele entrou no jardim; e sai-lhe tudo isto um padre Mendes... Olhou para Sofia; viu-a risonha, tranqüila, impenetrável. Nenhum medo, nenhum acanhamento; falava com tal simplicidade, que o major pensou ter visto mal. (ASSIS, 2004, p. 673)

Inúmeras são as passagens do romance que retratam essa desenvoltura de Sofia em agir com frieza e superioridade diante de situações delicadas. Para citar um outro exemplo, pode-se lembrar de uma das freqüentes visitas de Rubião à casa dos Palha.

Curta foi a visita de Rubião. Às nove horas levantou-se ele discretamente, esperando qualquer palavra de Sofia, um pedido para que ficasse ainda algum tempo, que esperasse o marido que já vinha, um espanto que fosse: *Já!* mas nem isso. Sofia estendeu-lhe a mão, em que ele mal pôde tocar. Contudo, a moça, durante a visita, mostrou-se tão natural, tão sem azedume... Não teve seguramente os olhos longos e loquazes, como dantes; parecia até que não houvera nada, nem bem nem mal, nem morangos, nem lua. Rubião tremia, não achava palavras; ela achava todas as que queria, e, se era preciso olhar para ele, fazia-o diretamente, tranqüilamente. (ASSIS, 2004, p. 698)

Essa atitude de Sofia demonstra o duplo da personagem que ora se apresenta sedutora e ardorosa por Rubião e outras vezes manifesta um estranhamento com que até ele mesmo se surpreende. Surpreendente é pouco para caracterizá-la, visto que ela é senhora e dona da palavra, conforme está atestado em “Rubião tremia, não achava palavras; ela achava todas as que queria, [...]”

Por mais que tente ser agradável a Rubião, ela, às vezes, não consegue disfarçar o tédio que ele lhe causa, pois o real interesse de Sofia era que Rubião lhe servisse apenas de trampolim para tornar-se uma mulher rica.

A amizade entre o casal e Rubião floresce e este entrega a Cristiano Palha a responsabilidade de administrar-lhe os bens, deixados por Quincas Borba. Palha soube fazê-lo muito bem, pois, aos poucos, vai investindo a herança que Quincas deixara para Rubião em seu nome, tornando-se um homem “valoroso” e “cheio de posses”, bem ao gosto de Sofia.

É o caso, então, de perguntar se a loucura de Rubião, seus delírios, o seu fim trágico não teriam sido aguçados por Sofia? Talvez sim, pois há de se acreditar que, mesmo sendo mulher e inserida naquela sociedade tão arraigada de princípios considerados morais, Sofia não os cumpriu. E ao transgredi-los, circulou no espaço social público onde só os homens faziam carreira.

As outras duas personagens, conforme relação apresentada na introdução desse trabalho, são Flora e Fidélia, dos romances **Esaú e Jacó** e **Memorial de Aires**.

A primeira afirmação que se pode fazer sobre elas é que não têm o brilho e a perspicácia de Capitu, nem mesmo os atrevimentos e insinuações de Virgília e Sofia. Mas, trazem para a nossa reflexão e para o que se intenta examinar neste

texto, ingredientes deveras significativos, centrados ora na sua dubiedade ora na sua tomada de decisão precisa, que servem para o exame que se intenciona.

Flora é marcada pela dualidade, e essa forma dual não é visível apenas na construção da personagem feminina, é também compartilhada na construção dos gêmeos Pedro e Paulo, na ambivalência do amor de Flora, na dualidade moral e mental de Batista, que tinha “o temperamento oposto às suas idéias” (ASSIS, 2004, p. 1017), o que se torna evidente até mesmo no ato de narrar. Isso nos autoriza afirmar que o romance **Esaú e Jacó** é construído sob o signo da dualidade e do deslizamento.

Guimarães reitera essa função ambivalente do narrador em **Esaú e Jacó**. É bom que atentemos para a construção da narrativa em que o narrador, além de apelar para a compreensão e a cumplicidade do próprio leitor, ele mesmo reflete sobre o encaminhamento do narrado.

O narrador de **Esaú e Jacó**, assim como os outros narradores a partir de **Brás Cubas**, dá vazão a vozes interiores que antecipam possíveis reações ao relato e simulam transitar entre o lado de lá e o lado de cá das páginas do livro, fingindo colocar-se na posição do leitor, ou da leitora. A especificidade neste caso talvez esteja no fato de o interlocutor aparecer como parte de uma consciência dividida que, ao mesmo tempo em que narra, vai relativizando e interpretando o contado. A princípio projetado como duplo do narrador, o interlocutor ficcional é uma entidade interposta entre o narrador e o leitor empírico, apontando para a consciência dividida e para o caráter fragmentário não apenas do narrador, mas também do leitor a que ele faz apelo. (GUIMARÃES, 2004, p. 253)

O que se percebe no texto de Guimarães é que a duplicidade não fica patente apenas na teia discursiva enredada pelos narradores machadianos, mas também no jogo de espelhos que eles montam para seus leitores. Flora e Fidélia, quando apresentadas singelas, meigas, dóceis, não seriam estratégia do narrador e do

próprio Machado para dissimular a força de caráter que essas personagens incorporaram em outros segmentos da narrativa? Não se trata de um ato de captação da simpatia do leitor para que ele continue lendo e se constituindo como o interlocutor do narrador para que este consiga fazer as colocações pretendidas?

Outra ambivalência que se destaca na obra em análise é a indecisão de Flora entre o amor dos gêmeos Pedro e Paulo, e esta não consegue decidir com qual dos dois quer realizar seu sonho de amor. Ela é apresentada nesse contexto como uma mulher meiga, abnegada, que não aparenta ter arroubos de vivacidade ou ousadia.

Os leitores têm acesso ao perfil de Flora no capítulo XXXI, intitulado com o seu nome. Desde a sua aparição para os leitores, ela já era retratada como essa figura dócil, apesar de inexplicável.

[...] Nem a paixão de D. Cláudia, nem o aspecto governamental de Batista distinguia a alma ou a figura da jovem Flora. Quem a conhecesse por esses dias, poderia compará-la a um vaso quebradiço ou à flor de uma só manhã, e teria matéria para uma doce elegia. Já então possuía os olhos grandes e claros, menos sabedores, mas dotados de um mover particular, que não era o espalhado da mãe, nem o apagado do pai, antes mavioso e pensativo, tão cheio de graça que faria amável a cara de um avaro. Põe-lhe um nariz aquilino, rasga-lhe a boca meio risonha, formando tudo um rosto comprido, alisa-lhe os cabelos ruivos, e aí tens a moça Flora. [...] Flora, aos quinze anos, dava-lhe para se meter comigo. Aires, que a conheceu por esse tempo, em casa de Natividade, acreditava que moça viria a ser uma *inexplicável*. (ASSIS, 2004, p.985-6)

A propósito, no capítulo LIX / *Noite de 14*, o narrador reitera essa característica da personagem, numa das conversas em casa da família Santos.

O gesto de Flora não traduzia o estado da alma; este podia ser lépido, melancólico, ou indiferente, não vinha cá fora. Em verdade, ela falava pouco. Os olhos também não diziam muito. Mais uma vez, Pedro deu com

ela fitando Paulo, e gemeu com a preferência, mas também era o preferido depois, e achava compensação; Paulo então é que rangia os dentes, figuradamente. Natividade, toda entregue à sua recepção, que era a última do ano, não acompanhou de perto as agitações morais daquele trio. (ASSIS, 2004, p. 1023)

Conselheiro Aires, mais adiante no mesmo capítulo, reafirma as palavras do narrador, durante a conversa com Natividade.

- Também eu penso assim. A bondade, porém, não tem nada com o resto da pessoa. Flora é, como já lhe disse há tempos, uma *inexplicável*. Agora é tarde para lhe expor os fundamentos da minha impressão; depois lhe direi. Note que gosto muito dela; acho-lhe um sabor particular naquele contraste de uma pessoa assim, tão humana e tão fora do mundo, tão etérea e tão ambiciosa, ao mesmo tempo, de uma ambição recôndita... Vá perdendo estas palavras mal embrulhadas, e até amanhã, concluiu ele, estendendo-lhe a mão. Amanhã virei explicá-las. (ASSIS, 2004, p. 1024)

Reiteradamente, pela voz do narrador ou pela voz de outros personagens do romance, a dualidade do comportamento de Flora aparece com evidência. E diante da impossibilidade de decifrar o seu comportamento, o que fica claro durante toda a narrativa, tanto narrador como personagens, num movimento de busca constante, deslizam à procura de deciframentos desse caráter ambivalente da personagem. Não é à toa que repetidamente ela é designada pelo vocábulo “inexplicável”, o que leva a entender que Flora é marcada pelo caráter da obscuridade. Não se sabe ao certo se ela é vista ou ela se deixa ver, o que leva novamente à questão da dualidade e do jogo de espelhos.

Para Ingrid Stein, em **Figuras femininas em Machado de Assis**, a personagem Flora

é um ser frágil, lânguido, melancólico, doentio, necessitado de repouso e com a força de vontade um tanto paralisada, incapaz para a vida e vindo geralmente a sucumbir a ela: uma figura diáfana, etérea, em relação à qual igualmente não se fazem alusões à sexualidade [...] (STEIN, 1984, p. 112)

A escritora, ao retratar Flora, a personagem do romance, dá destaque à sua “exterioridade, à sua suavidade, beleza e alvura, de quase transparência” (STEIN, 1984, p.112). Sem entrar no mérito do “inexplicável” que existe em Flora, possivelmente esta seria a chave para a revelação da personagem.

Mas, mesmo demonstrando placidez e meiguice, Flora consegue impor suas vontades e tomar decisões. No capítulo *O quarto*, D. Rita faz-lhe uma proposta de casamento em nome de um pretendente. Flora, explicitamente, recusa essa proposta.

Na manhã seguinte, depois de almoçadas, leu a carta à moça. No natural é que Flora ficasse espantada. Ficou mas não tardou que risse, de um riso franco e sonoro, como ainda não rira em Andaraí. D. Rita ficou espantadíssima. Supunha que, não a pessoa, mas as vantagens e circunstâncias pleiteassem a favor do candidato. Esquecia os seus cabelos entregues à sepultura do marido. Deu conselhos à moça, pôs em relevo a posição do pretendente, o presente e o futuro, a situação esplêndida que lhe dava este casamento, e por fim as qualidades morais de Nóbrega. A moça escutou calada, e acabou rindo outra vez.

- A senhora sabe se serei feliz? Perguntou.
- Creio que sim; agora, o futuro é que confirmará ou não.
- Esperemos que o futuro chegue, conquanto me pareça muito demorado. Não nego as qualidades daquele homem, parece bom e trata-me bem, mas eu não quero casar, D. Rita.
- Realmente, a idade... Mas, nem, ao menos, quer pensar alguns dias?
- Está pensado. (ASSIS, 2004, p.1.075-76)

O que se esperar de uma mulher daquela época, diante de uma proposta de casamento tão sedutora? Por certo era a de aceitação imediata do contrato de casamento, principalmente, um casamento tão próspero, ainda mais por se tratar de

uma viúva, cuja condição social era de fragilidade e abandono. No entanto, percorrendo um caminho inverso, Flora, de maneira decidida, diz não e sequer aceita a condição de pensar um pouco mais sobre o assunto – [...] eu não quero casar” [...] Está pensado.” [...] Essa postura da personagem demonstra que, apesar de toda a sua meiguice docilidade, o narrador machadiano lhe dá a voz, possibilitando que ela, nesse momento, se torne um ser de vontade e de desejo.

Fidélia, quase uma continuidade de Flora – amável, gentil, singela, dócil, alva – só que com diferença radical: uma vez viúva, assume nessa condição a administração geral dos bens herdados e o faz com eficiência, o que a coloca no nível e no espaço impróprio para ela, já que essa atuação era restrita ao homem.

Encontramo-la no último romance escrito por Machado de Assis, **Memorial de Aires**, cuja apresentação assemelha-se a um diário e, pela voz do Conselheiro Aires, tomamos conhecimento dos envolvidos na trama, seus amores, suas esperanças e frustrações, seus desejos e seus infortúnios; enfim, sobre as reminiscências de Aires que se tornam públicas.

A estratégia narrativa utilizada por Machado em **Memorial de Aires** tem muito a ver com a narrativa de **Dom Casmurro**, ambos são frutos da memória de um sujeito no presente que registra suas experiências numa perspectiva de auto-defesa ou afirmação.

As indecisões e as ambigüidades que já foram citadas sobre a personagem Flora podem se adequar perfeitamente às características de Fidélia. Ela também é vista como uma mulher que tem a ousadia e o caráter desafiador que marcam outras personagens machadianas.

Fidélia é descrita pelo narrador como uma viúva fiel, daí a etimologia de seu nome, - fidelidade – não só do ponto de vista de continuar viúva e respeitada, mas

porque ela também era fiel a seus propósitos e objetivos. Vestia um meio luto, porém fazia questão de ressaltar as formas do corpo. Permanecia viúva, mas já assumia o controle administrativo de seus bens. Tinha interesse em se casar novamente e esperava o aparecimento de um noivo próspero.

No capítulo 25 de *janeiro*, Aires desenha o retrato de Fidélia.

Fidélia não deixou inteiramente o luto; trazia às orelhas dois corais, e o medalhão com o retrato do marido, ao peito, era de ouro. O mais do vestido e adorno escuro. As jóias e um raminho de miosótis à cinta vinham talvez em homenagem à amiga. [...] Ao vê-la agora, não a achei menos saborosa que no cemitério, e há tempos em casa de mana Rita, nem menos vistosa também. Parece feita ao torno, sem que este vocábulo dê nenhuma idéia de rigidez; ao contrário, é flexível. Quero aludir somente à correção das linhas, - falo das linhas vistas; as restantes adivinham-se e juram-se. Tem a pele macia e clara, com uns tons rubros nas faces, que lhe não ficam mal à vividez. Foi o que vi logo à chegada, e mais os olhos e os cabelos pretos; o resto veio vindo pela noite adiante, até que se foi embora. (ASSIS, 2004, p. 1.103)

Pelo traçado que Aires faz de Fidélia, percebe-se que, aos olhos dele, ela apresenta-se como uma mulher do século XIX. E como Flora, ela é também retratada pelos dotes físicos, ressaltando seus contornos, como o próprio Aires enfatiza “saborosa”, “deliciosa”.

Uma mulher que espera, pacientemente, depois de enviudar-se, um casamento que lhe sirva de trampolim para manter o seu *status* e a vida em sociedade. Pela voz de Aires, a personagem Fidélia, destaca-se, aos olhos dos leitores, pela sua forma física e pelo amor que Tristão dedica a ela.

Volto espantado das Paineiras. Lá fui hoje com Tristão. No fim do almoço, acima da cidade e do mar, ouvi-lhe nem mais nem menos que a confissão do amor que dedica à formosa Fidélia. O verbo não é vivo, mas pode ser

elegante, e em todo caso, exprime unidade do destino. As teses escolares dedicam-se a pais, a parentes, a amigos; o amor é tese para uma só pessoa. (ASSIS, 2004, p. 1.171)

Observa-se pela fala do Conselheiro que Tristão, ao fazer-lhe a confidência, tinha a certeza de que Fidélia aceitaria o seu pedido de casamento, pois viúva e muito jovem ainda, tinha a intenção de enamorar-se de um ótimo pretendente e casar-se novamente.

O capítulo de *21 de agosto* ressalta a segurança de Fidélia, quando está a conversar com Aires, ocasião de seu retorno de Paraíba do Sul, onde permanecera durante a enfermidade e morte do pai.

Naturalmente conversamos do defunto. Fidélia narrou tudo o que viu e sentiu nos últimos dias do pai, e foi muito. Não falou da separação trazida pelo casamento, era assunto velho e acabado. A culpa, se houve então culpa, foi de ambos, ela por amar a outro, ele por querer mal ao escolhido. Eu é que digo isto, não ela, que em sua tristeza de filha conserva a de viúva, e se houvesse de escolher outra vez entre o pai e o marido, iria para o marido. Também falou da fazenda e dos libertos, mas vendo que o assunto era já demasiado pessoal, mudou de conversa, e cuidamos da cidade e das ocorrências do dia. (ASSIS, 2004, p. 1.140)

Pela conversa de ambos, nota-se uma determinação em Fidélia, pois ao se casar com Noronha, enfrentou a oposição do pai e, mesmo assim ela opta em ficar com o marido. Isso significa dizer que a personagem feminina contraria as estruturas sociais da época em que os casamentos eram arranjados pelos pais e cabia à mulher aceitá-lo.

Depois da morte do pai, que lhe deixara fazendas e herança, Fidélia mostra-se independente e capaz, pois é ela que vai administrar os bens herdados, trata a

questão dos escravos de forma diferente da de seu pai, construindo assim o seu próprio caminho.

Vale dizer ainda que Fidélia demonstra essa liberdade de escolha, fato que não era próprio das mulheres daquele tempo. Ao ser pedida em casamento, ela mesma decide pela resposta.

Tínhamos razão na noite de 24. Os namorados estão declarados. A mão da viúva foi pedida naquele mesmo dia, justamente por ser o 26º. aniversário do casamento dos padrinhos de Tristão; foi pedida em Botafogo, na casa do tio, e em presença deste, concedida pela dona, com assentimento do desembargador, que aliás nada tinha que opor a dois corações que se amam. (ASSIS, 2004, p. 1.179)

Diga-se ainda que, aos olhos de Conselheiro Aires, Fidélia continua bela, dedicada, compreensiva, características próprias do feminino. O capítulo 22 de *setembro* atesta essa visão de Aires.

...encantadora Fidélia! Não escrevo isto porque a deseje, mas porque é assim mesmo: encantadora! Pois não é que esta criatura de Deus, encontrando-se comigo de manhã, veio agradecer-me a companhia que fiz aos amigos do Flamengo, na noite de 18?

- Não tive merecimento nisso; fui lá, achei-os sós, passei a noite.

- Isso mesmo. D. Carmo disse-me que, se não foi uma noite cheia, foi só por lhe faltarmos o dr. Tristão e eu, mas que, ainda assim, o senhor teve o dom de nos fazer esquecer.

[...] Era verdade e ra cumprimento; Fidélia sorriu agradecida e despediu-se. Eu – aqui o digo ante Deus e o Diabo, se também este senhor me vê a encher o meu caderno de lembranças, - eu deixei-me ir atrás dela. Não era curiosidade, menos ainda outra coisa, era puro gosto estético. Tinha graça andando; era o que lá disse acima: encantadora. (ASSIS, 2004, p. 1.153-54)

Fidélia, pelo que se pode notar, exerce um fascínio sobre Aires. Essa atração é ambígua, pois nem mesmo ele é capaz de distinguir se o que sente por ela é amor de pai ou de amante. E esse sentimento dúbio está presente durante toda a narrativa e repetidas vezes o narrador Aires se refere à sedução que a jovem viúva lhe impõe.

Utilizando-se da mesma estratégia narrativa que Machado criou para **Dom Casmurro**, o narrador Aires mostra-se preso aos encantamentos de Fidélia. E o que amarra o leitor nesse enredo é que o narrador Aires acaba por apresentar simuladamente uma outra Fidélia: a mulher forte, decidida, determinada, autônoma.

Desse ponto de vista, poder-se-ia perguntar se essa forte atração que Aires sente por Fidélia era vivenciada somente por ele, ou, em se tratando de um jogo de sedução, haveria possibilidade de apenas um participar desse jogo? Não seria Fidélia, aparentemente dócil, como Flora, mas que no fundo tinha intenções de não perder o estamento social herdado dos pais? Fidélia, nesse duplo jogo de espelhos, não teria tido a coragem e a ousadia de manifestar os seus desejos tal qual Virgília e Sofia?

Ao retomar um dos aspectos ocorrente neste estudo – a aproximação das mulheres gregas – Antígona e Electra – e as mulheres machadianas – Capitu, Virgília, Sofia, Flora e Fidélia -, pode-se concluir que todas elas, a seu modo e a seu tempo, atuaram como mulheres detentoras de ousadia, determinação e cientes de um papel feminino diferenciado naquela sociedade. Portanto, assumiram efetivamente a condição de desafio e de transgressão, pois conseguiram violar os padrões impostos a elas no contexto em que estiveram inscritas.

Ao optar por essa atitude, as mulheres gregas e as machadianas irrompem de forma contundente em um cenário onde o poder de voz era dado somente aos

homens. Há de se destacar aqui a postura inovadora que tiveram essas mulheres diante da lei, da violação do sagrado, do estatuto familiar tradicional e da sociedade caracteristicamente marcada por princípios morais estereotipados.

Dessa forma, Antígona, ao sepultar o irmão, mesmo contrariando a lei, representada por Creonte, ou Electra, ao tramar a morte da mãe, a assassina de seu pai, vêm ao espaço social público destinado ao homem, e, com atos e palavras, adquirem o estatuto de ser de vontade e determinação. Assim, rompendo estruturas tidas como exclusivas do poder masculino, pelas decisões que tomaram tendo em vista as idéias em que acreditavam, pelas atitudes desafiadoras frente ao poder masculino, adquirem um perfil feminino singular.

Também as mulheres machadianas – Capitu, Virgília, Sofia, Flora e Fidélia – tais como as gregas, tiveram uma atitude ímpar nos cenários em que viveram. Nas narrativas contadas pelos narradores de Machado, elas desempenham funções das mais diversas, e em todas elas, essas mulheres, mesmo que silenciadas por seus narradores, assumem com altivez a condição de mulher e se afirmam como sujeito de seus discursos.

Capitu, Virgília, Sofia foram mulheres que, mesmo em situações mais hostis, souberam decidir por si próprias e, com determinação e ousadia, foram capazes de assumir aquilo que consideravam ser-lhes de direito, demonstrando clara intenção que não mais queriam viver sob a proteção de seus maridos.

Também Flora e Fidélia, como as demais mulheres machadianas, mesmo vistas como dóceis e singelas, são capazes, através das artimanhas de seus narradores, de se apresentarem aos leitores mais atentos, como mulheres dotadas de vontade e determinação. Mulheres que foram capazes de se assumirem como criaturas voluntariosas e desafiadoras e que, por sua singularidade,

desempenharam um papel de destaque naquela sociedade aristocrática do século XIX.

Portanto, o que se pode concluir é que Antígona, Capitu, Fidélia, Electra, Flora, Virgília, Sofia foram mulheres distintivas em seus espaços sociais onde ao homem era dado o poder de decisão, da vontade e, especialmente, o poder da palavra. Sendo assim, essas mulheres, cada uma com sua especificidade, mostraram-se diferenciadas, pois conseguiram quebrar as amarras de quem as dominava e, principalmente, tornaram-se sujeitos de seus próprios discursos. E nessas similitudes, todas elas demonstram, com atos, a capacidade de decidir, de desafiar e de transgredir os padrões impostos, mesmo que essa atitude lhes custasse a morte.

CONCLUSÃO

Através das leituras e dos estudos realizados durante todo esse percurso investigativo, constatou-se que não é sem razão que o romancista Machado de Assis seja considerado por muitos um dos maiores escritores da literatura. Também não é sem razão que ele, como criador de histórias aparentemente insípidas ou banais, mas extremamente complexas, seja lido com maior agudeza e acuidade por seus leitores cada vez mais atentos e críticos. Machado adquire o estatuto de escritor ímpar da literatura brasileira, e, por causa disso, é tido como um homem de caráter “moderno” e escritor inovador para a época em que viveu.

A principal questão que moveu este trabalho foi a maneira como Machado de Assis traça o perfil de suas personagens, especialmente, as femininas. Seria por demais simplório afirmar que as figuras femininas construídas por esse escritor, apesar de, muitas vezes, apresentarem-se ingênuas, sensíveis, ou em situação de abandono, ou até mesmo de aspecto frágil, são, na verdade, altivas, elegantes, determinadas. Essa aparente fragilidade e ingenuidade subliminar projetadas nelas em seus romances, muitas vezes trata-se de subterfúgio dos narradores machadianos para dissimular comportamentos mais audaciosos de suas personagens. Tanto Capitu, quanto Sofia, Virgília, Fidélia ou Flora conseguem falar por si mesmas, mesmo que pela palavra de seus narradores.

Para que fosse possível uma abordagem e uma análise dessas personagens femininas, primeiramente, buscou-se fundamentar a pesquisa no que representava o fato de ser mulher no mundo grego da Antigüidade Clássica. Assim, destacaram-se

duas personagens das tragédias gregas - Antígona e Electra – para que, depois, se pudesse estabelecer uma possível relação entre elas e as mulheres machadianas.

Pelas condições de vida da mulher na Grécia Antiga e pela postura que Antígona e Electra tiveram frente aos episódios em que estavam enredadas, ficou atestado que ambas são símbolos de caráter, de grandeza, de honradez, pois não se sujeitaram ao lugar que lhes foi reservado naquela sociedade. Saíram do ambiente doméstico e adentraram no espaço público, onde não se permitia que a mulher se manifestasse. Mesmo violando as leis do Estado ou as normas tradicionais, elas foram à rua, âmbito de domínio masculino, para exigir justiça e se posicionarem a partir de suas convicções. O que se nota, em seus comportamentos diferenciados, é que, apesar de conhecerem as conseqüências daqueles atos, essas personagens sofocianas não se abatem e não desistem de seus intentos e daquilo em que acreditam. Elas seguem em frente e desafiam as autoridades sem temer a morte.

A fim de abordar personagens femininas, tanto de Sófocles quanto de Machado, fez-se necessário um estudo e uma reflexão sobre “gênero” na tentativa de entender o feminino além da distinção de sexos. Para tanto, teve-se que buscar aporte teórico em estudiosos sobre o assunto e fundamentar nossa reflexão no sentido de, a partir do conhecimento do que é o ser feminino ou ser masculino, ter-se mais segurança para tratar de tema tão complexo.

Ao realizar essa reflexão, entendeu-se que já era possível analisar personagens femininas machadianas enquanto criaturas que também conseguiram adentrar no plano social do masculino. É também propósito desse estudo demonstrar que, em espaços sociais predominantemente masculinos, essas

personagens não aceitaram a posição de silêncio e de submissão que lhes foi imposta.

Apesar de Machado de Assis ambientar seus romances no espaço social fluminense e tendo o Rio de Janeiro como pano de fundo, as suas personagens femininas, por suas características e especificidades, são consideradas universais e atemporais, pois são portadoras de individualidade, capazes de encarnar suas próprias idéias e de colocá-las em prática.

Assim como as mulheres machadianas, a escritura de Machado de Assis está sempre a fascinar, por suas artimanhas, cheia de trapaças para enganar os leitores. E, ao fazer as releituras de suas obras, percebe-se o quão é inútil esperar por respostas aos questionamentos postos por ele na tessitura do texto. Pode-se notar que, ao contrário do que se deseja, ao final das releituras, Machado atira leitores e críticos em um mundo mais encantador, mais atraente e sedutor e, por que não dizer divertido, que é o universo literário, principalmente o seu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: **Ars Poética**, 1992.

ARISTÓTELES, HORÁCIO E LONGINUS. **Crítica e Teoria Literária na Antiguidade**. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOHADANA, Estrella. *A Unidade Primordial: Perda ou Fantasia?* In: **Feminino Masculino: No imaginário de diferentes épocas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

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

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. I, II e III. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Trad. Carlos Sussekind...[et al.]
Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CÂMARA JR., J. Mattoso. **Ensaio machadianos** – Língua e estilo. Rio de Janeiro:
Livraria Acadêmica, 1962.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva,
1992.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora
Ática, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARDOSO, Wilton. **Tempo e memória em Machado de Assis**. Belo Horizonte:
1958, Editora s/identificação.

CARDOSO, Wilton. **Os olhos de Capitu**. Belo Horizonte: Kriterion, 1947.

CARVALHO, José Sérgio. (Org.) **Educação, cidadania e direitos humanos**.
Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

COUTINHO, Afrânio. **Machado de Assis na Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro:
Livraria São José, 1966.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad.
Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p.305.

CULLER, Jonathan D. **Sobre a desconstrução** – Teoria e crítica do pós-
estruturalismo. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1997.

DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2002.

ECO, Umberto. **Seis passeios no bosque da ficção**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1999.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FAORO, Raymundo. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. São Paulo: Globo, 2001.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. **Para traduzir o século XIX: Machado de Assis**. São Paulo: Annablume, 2004.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Mucahil. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GLEDSON, John. **Impostura e realismo**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1991.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19**. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

ISER, Wolfgang. **Der Akt des Lesens**. Théorie asthetischer Wirkung. Munich: Fink, 1976. Trad. americana: Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

ISER, Wolfgang. **L'acte de lecture**. Théorie de l'effet esthétique. Trad. fr. Bruxelles: Mardaga, 1985.

JACOBINA, Eloá & KÜHNER, Maria Helena (org.). **Feminino Masculino**: No imaginário de diferentes épocas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

JOBIM, José Luís. **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

LINHARES FILHO. **A metáfora do mar no Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades – Ed. 34, 2000.

MALARD, Letícia. **Literatura e dissidência política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MITCHELL, Juliet. **Psicanálise e feminismo**. Trad. Ricardo Brito Rocha. Belo Horizonte: Interlivros, 1979.

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

NASCIMENTO, Carlos Arthur R. do. (Trad.) **Atualidade do mito**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

NOVAIS, Fernando A. (org.) et al. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PEIXOTO, Afrânio. As razões do coração. *In: As razões do coração e uma mulher comum as outras*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1976.

PERROT, Michelle. **Mulheres Públicas**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1998.

RIEDEL, Dirce Côrtes. **Metáfora**: o espelho de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A., 1974.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I** – São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROMERO, Sílvio. **Machado de Assis**. Campinas: UNICAMP, 1992.

SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARAIVA, Juracy I. A. Olhar e significação em **Dom Casmurro**. Scripta. Belo Horizonte, v. 3, n.6, p. 111-122, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. In: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

SCHÜLER, Donaldo. **A prosa fraturada**. Porto Alegre: Ed. Da Universidade, UFRGS, 1983.

SCHWARZ, Roberto. **Duas Meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Graphia Editora, 2002.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana** – Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2004.

SÓFOCLES. **Electra**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2004.

SOIHET, Rachel. Pisando no “sexo frágil”. *In: Revista Nossa História*. Rio de Janeiro: Ed. Biblioteca Nacional, 2004.

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

TEIXEIRA, Ivan. **Apresentação de Machado de Assis**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

VAZ, Henrique C. De Lima. **Antropologia Filosófica I**. São Paulo: Loyola, 1992.

VERÍSSIMO, José. **Teoria, crítica e história literária**. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Edusp, 1977.

VERNANT, Jean Pierre. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. Trad. Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio. 1999.

VERNANT, Jean Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado et al. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

VIANNA, Lúcia Helena. (coord.) **Anais do IV Seminário Nacional Mulher & Literatura**. Niterói: FINEP, 1992.