

DÉBORA CAROLINE BRAUNER

O ETERNO FEMININO EM OS SOFRIMENTOS DO JOVEM WERTHER, DE
GOETHE E *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS

ASSIS

2021

DÉBORA CAROLINE BRAUNER

**O ETERNO FEMININO EM OS SOFRIMENTOS DO JOVEM WERTHER, DE
GOETHE E *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos.

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).
Processo: 88882.432675/2019-01.

ASSIS

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

B825e Brauner, Débora Caroline
O eterno feminino em Os sofrimentos do jovem Werther, de Goethe e Dom Casmurro, de Machado de Assis / Débora Caroline Brauner. Assis, 2021.
132 f.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos

1. Literatura comparada - Alemã e brasileira. 2. Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-1832. 3. Assis, Machado de, 1839-1908. 4. Mulheres na literatura. I. Título.

CDD 809



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: O ETERNO FEMININO EM *OS SOFRIMENTOS DO JOVEM WERTHER*, DE GOETHE E *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS

AUTORA: DÉBORA CAROLINE BRAUNER

ORIENTADOR: FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS (Participação Virtual)
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis

Prof. Dr. MÁRCIO ROBERTO DO PRADO (Participação Virtual)
Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias / Universidade Estadual de Maringá

Profa. Dra. DANIELA MANTARRO CALLIPO (Participação Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL-Assis

Assis, 19 de janeiro de 2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos, por ter acreditado em mim e ter me guiado por essa caminhada pelo mundo acadêmico com humanidade e dedicação. Sem sua orientação e sabedoria, nada disso seria possível.

À minha família, sobretudo meus pais, Erika e Alfred, por, além de tantas outras coisas, terem me ensinado a ler, o que me permitiu adentrar o fascinante universo da literatura. Agradeço-lhes por terem me permitido *ser* e terem me ensinado por meio de atitudes a importância do trabalho honesto mesmo em meio às adversidades da vida. Por terem me ensinado a importância do estudo, meu muito obrigada.

Agradeço especialmente à minha mãe por todas as vezes em que foi minha âncora, não permitindo que eu naufragasse em meio às tempestades.

À minha irmã, Bárbara, que por existir fez com que eu nunca me sentisse só e me mostrou o quanto somos capazes de amar outra pessoa. Obrigada por existir e ser minha companheira para a vida toda.

À minha prima/irmã Paula, por ser minha confidente e parceira, pelo apoio e amizade imprescindíveis, obrigada.

Ao mestre e amigo, Nei, por ter sido um exemplo de professor e ter me incentivado e instigado a sair da concha em que me escondia.

Aos professores e, posteriormente, amigos e colegas de trabalho da E.E. Joaquim Gonçalves de Oliveira, meu muito obrigada pelo incentivo e contribuição em minha formação.

Aos amigos, Anderson, Jaqueline, Johann, Letícia, Natália e Priscilla, que me ajudaram das mais diversas formas nessa caminhada, meu muito obrigada.

Aos meus primos (Paty, Paulo, Albert, Paula e Leonardo - *in memoriam*) por terem sonhado comigo, sem vocês eu não seria quem sou.

Aos meus tios: Irma, Mauro, Sebastião e Sieglinde por serem uma constante em minha vida e serem sempre um exemplo de resiliência e honestidade, muito obrigada.

Acima de tudo, e nenhum agradecimento seria o bastante, agradeço a minha família por me conceder o privilégio de ter segurança para navegar pelos mares turbulentos da existência com a certeza de que jamais estarei sozinha e de que meu Norte sempre será vocês, obrigada.

Agradeço ainda a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pois o presente trabalho foi realizado com seu indispensável apoio - Código de Financiamento 001.

Sem dúvida, sou apenas um andarilho, um peregrino na Terra! E vocês são mais do que isso?

(Johann Wolfgang von Goethe)

BRAUNER, Débora Caroline. **O eterno feminino em *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis**. 2021. 132 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2021.

RESUMO

O presente trabalho pretende estudar a representação do feminino nas obras *Os sofrimentos do jovem Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774), do escritor alemão Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), e em *Dom Casmurro* (1899), do escritor brasileiro Machado de Assis (1839- 1908) sob a perspectiva do eterno feminino. Apesar de haver uma distância temporal entre as obras e diferenças relativas ao contexto em que foram produzidas, em ambas ecoa o motivo do feminino que, embora se apresente de maneiras diversas e tortuosas, exerce função determinante para a composição das imagens que perpassam os dois romances com implicações para o ideário que envolve as obras. O eterno feminino se desdobra, em cada obra, como formas particulares de idealização da figura feminina diante dos dados da experiência cotidiana, e que denotam, por seu turno, opções estéticas e visões de mundo que traduzem contornos em os *Sofrimentos do jovem Werther*, próprios no ideário romântico e, em *Dom Casmurro*, com inclinação realista e crítica. Em ambos os romances o olhar sobre o feminino adquire notável relevância, sendo acompanhado pela presença de uma melancolia pulsante que leva os protagonistas a distintas atitudes, igualmente extremas. Nossos objetivos consistem em realizar uma leitura comparada das obras pautada na descoberta, para que seja possível a apreensão das particularidades existentes entre a perspectiva com que Werther, romântico e idealista, e *Dom Casmurro*, realista e pessimista, compreendem o mundo e se relacionam com o feminino, representado por Charlotte e Capitu, e como essas mulheres cristalizadas em suas próprias representações traduzem as orientações estéticas dos romances estudados.

Palavras- chave: Literatura comparada. Romance do século XIX. Representações do feminino.

BRAUNER, Débora Caroline. **The eternal feminine in *The sorrows of Young Werther*, by Goethe and *Dom Casmurro*, by Machado de Assis.** 2021. 132 f. Dissertation (Masters in Languages). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2021.

ABSTRACT

This dissertation intends to study the representation of the feminine in the works *The sorrows of Young Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774), by the German writer Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), and *Dom Casmurro* (1899), by the Brazilian writer Machado de Assis (1838-1908), under the perspective of the eternal feminine. Despite the time difference between the two pieces and the relative context differences in which they were written, both echo the feminine reason that, although present themselves in diverse and tortuous ways, exert decisive role for the composition of images that traverse both novels with implications for the ideology that involves both works. The eternal feminine unfolds itself, in each novel, as particular forms of feminism's figure idealization in the face of the daily life experience, that exhibit, in turn, aesthetic options and points of view that translate shapes in "The suffering of the young Werther", proper to a romance's ideology, and in "Dom Casmurro", with a critic and realistic inclination. In both romances the point of view about the feminine acquires a remarkable relevance, followed by the presence of a pulsating melancholy that leads the protagonists to different attitudes, equally extreme. Our goal is to realize a comparative reading based on discovery, to make possible the comprehension of existing singularities between the perspective of how Werther, a romantic idealist, and Dom Casmurro, a pessimist realist, comprehend the world and relate with the feminine, represented by Charlotte and Capitu, and how these crystallized women in their own representations translate the aesthetic orientations of the studied romances.

Keywords: Comparative literature. Romance of the century XIX. Representations of the feminine.

BRAUNER, Débora Caroline. **Das Ewig-Weibliche in ‘Die Leiden des jungen Werther’ von Goethe und ‘Dom Casmurro’ von Machado de Assis.** 2021. 132 f. Dissertation (Akademische Masterarbeit Lehramt). - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2021.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit den vertretenden weiblichen Figuren in den zwei sogenannten Werken, *Die Leiden des jungen Werther* (1774) des deutschen Schriftsteller Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) und *Dom Casmurro* (1899) vom brasilianischen Schriftsteller Machado de Assis (1839 – 1908) unter der Perspektive des ewigen Weiblichen. Trotz des Zeitliches- und der relativen Kontextunterschiede zwischen den Büchern, in denen sie geschrieben wurden, spiegeln beide das weibliche Motiv wider, die, obwohl sie sich auf vielfältige und gewundene Weise präsentiert wird, spielt eine entscheidende Rolle für die Kompositen von Bildern, die beiden Romanen mit Implikationen für durchqueren die Ideologie beinhaltet. Das ewige Weibliche verlegt sich auf jedem Roman als besondere Form der Idealisierung der Figur des Feminismus angesichts der täglichen Lebenserfahrung, die erneute ästhetische Optionen und Ansichten der Welt aufweisen, die die Formen in „Die Leiden des jungen Werther“ übersetzen, passend zur Ideologie einer Romane, und in „Dom Casmurro“ mit kritischer und realistischer Neigung. In den beiden Romanen bekommt der Standpunkt über das Weibliche eine bemerkenswerte Relevanz, gefolgt von einer schlagenden Melancholie, die die Hauptfiguren zu unterschiedlichen Einstellungen füllt, die gleichermaßen extrem sind. Unsere Ziele sind es, ein vergleichendes Lesen auf der Entdeckung basierenden Werke zu realisieren, um die Besonderheiten und Singularitäten, die zwischen der Perspektive mit der Werther zu bestehen, ein Romantischer und Idealist und Dom Casmuro, ein Pessimistischer und Realist, wie sie die Welt verstehen und sich auf das dargestellte weibliche Welt beziehen, durch Charlotte und Capitu, und wie diese Frauen in ihren eigenen Darstellungen kristallisierten, übersetzen die ästhetischen Orientierung der untersuchten Romane.

Stichwörter: Vergleichende Literatur. Roman des 19. Jahrhunderts. Darstellungen des Weiblichen.

INTRODUÇÃO	12
1. Literatura Comparada e a interlocução entre <i>Os Sofrimentos do jovem Werther</i> , de Goethe, e <i>Dom Casmurro</i> , de Machado de Assis	14
2. O eterno feminino	19
3. O eterno feminino em <i>Werther</i>	32
3.1. <i>Werther</i> : o <i>Sturm und Drang</i> e a idealização	32
3.2. <i>Werther</i> : o gênero epistolar e a escrita fragmentária	41
3.3. As manifestações do eterno feminino em <i>Werther</i>	48
4. O eterno feminino em <i>Dom Casmurro</i>	64
4.1. Capitu e a poética da dúvida	64
4.2. A memória e a narrativa.....	69
4.3. As manifestações do eterno feminino em <i>Dom Casmurro</i>	77
5. Aproximações entre os romances: a melancolia, o olhar e a religiosidade em <i>Werther</i> e <i>Dom Casmurro</i>	88
5.1. As faces da Melancolia em <i>Werther</i> e <i>Dom Casmurro</i>	88
5.2. O motivo do olhar em <i>Werther</i> e <i>Dom Casmurro</i>	101
5.3. A religiosidade em <i>Werther</i> e <i>Dom Casmurro</i>	109
CONCLUSÃO.....	125
REFERÊNCIAS.....	128

INTRODUÇÃO

O presente trabalho “O eterno feminino em *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis” objetiva estudar a representação feminina em *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) e *Dom Casmurro* (1899), tendo como enfoque as personagens Charlotte e Capitu e os protagonistas-narradores, a saber, Werther e Bento Santiago, detentores da palavra e, conseqüentemente, da linguagem, retratam as personagens femininas a partir de uma construção que se apoia nos arquétipos do eterno feminino e da mulher fatal para representar a mulher amada. Essa representação adquire contornos próprios em cada obra, no romance de Goethe, sob orientação idealista e romântica e no de Machado de Assis, sob perspectiva realista e crítica; daí advém nossa hipótese: em *Werther* o eterno feminino manifestaria a idealização máxima da mulher amada inatingível, já em *Dom Casmurro* haveria a crise do modelo do eterno feminino que se constata na acentuação da dimensão da dúvida. Em ambos, contudo, expressa-se a impossibilidade de controle e representação plena do objeto de desejo que se transforma em melancolia.

O trabalho se apresenta em cinco capítulos, sendo que a primeira parte discute o método comparatista e a possibilidade de interlocução entre os romances.

Já no segundo capítulo, apresentam-se considerações sobre a condição feminina na sociedade e algumas de suas modificações na história e, a partir disso, discorre-se sobre a constituição do eterno feminino e da mulher fatal e de como esses arquétipos são representados na literatura ocidental.

O terceiro capítulo divide-se em três subseções; na primeira relaciona-se *Os sofrimentos do jovem Werther* ao pré-romantismo alemão, o *Sturm und Drang*, buscando-se a contextualização desse movimento literário. Em seguida, discute-se o gênero epistolar e a forma como se manifesta em *Werther*, para, em seguida, traçarmos um panorama da presença do eterno feminino no romance.

O quarto capítulo é dedicado a *Dom Casmurro* e se divide em três subseções: a poética da dúvida em Capitu, a narrativa de memória que constitui o romance, e as manifestações do eterno feminino na obra.

No quinto e último capítulo, serão apresentadas considerações sobre a presença do eterno feminino em ambas as narrativas, a melancolia e a configuração dos narradores autodiegéticos, o motivo do olhar da amada reiterado em ambas as

obras como objeto de fascínio e perplexidade, além de considerações sobre a religiosidade nos romances.

Sendo assim, o presente trabalho tem como objetivo compreender a forma como a figura feminina e os arquétipos do eterno feminino e da mulher fatal se apresentam em duas obras de período e movimentos literários distintos, sendo *Os sofrimentos do jovem Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774) de Johann Wolfgang von Goethe, fruto do *Sturm und Drang*, e *Dom Casmurro* de Machado de Assis, produto direto do realismo brasileiro, buscaremos elencar e observar as diferenças e semelhanças existentes na forma como a mulher é retratada nas obras, sua relação com os protagonistas e sua influência direta ou indireta no desenvolvimento da trama. Mais especificamente, como Charlotte e Capitu contribuíram para a formação do caráter melancólico dos protagonistas e como seus destinos funestos se constroem na trama tecida a partir das impressões por elas deixadas.

Por isso, apesar de se tratarem de obras oriundas de contextos culturais diversos, *Os sofrimentos do jovem Werther* e *Dom Casmurro* apresentam pontos em comum, principalmente no que tange ao elemento feminino. Em ambos o feminino é retratado pelo olhar externo que recai sobre o objeto de afeto (a mulher), o que compromete a honestidade da narrativa, pois a representação feminina é feita a partir do olhar masculino, olhar esse que se encontra impregnado pelos motivos dos arquétipos femininos, como veremos nos próximos capítulos.

1. Literatura Comparada e a interlocução entre *Os Sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis

À primeira vista *Os sofrimentos do jovem Werther*, produzido por Goethe em fins do século XVIII, no contexto do *Sturm und Drang* (pré-romantismo alemão), e *Dom Casmurro*, obra publicada por Machado de Assis no limiar do século XIX brasileiro, podem parecer muito distantes e talvez até mesmo sem relação entre si, porém, os romances permitem que se divise o compartilhamento de certos motivos, que consideramos serem dignos de uma análise mais detida, de modo a permitir uma contribuição ao estudo das semelhanças e diferenças sobre os dois romances, sob a perspectiva dos estudos comparatistas.

Em ambas as obras a mulher se torna objeto de contemplação dos personagens narradores, que a partir de suas perspectivas descrevem acontecimentos passados, para isso, fazem uso da escrita fragmentária com o intuito de expressar e representar a experiência do discurso amoroso, matizado pela dúvida, fascínio, enlevo e ressentimento do narrador que não logra apreender seu objeto de desejo completamente por meio da linguagem.

Henry H. H. Remak em seu artigo 'Literatura Comparada: Definição e função' (1961) define a literatura comparada como "o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico", e, principalmente, como "a comparação de uma literatura com outra ou outras esferas da expressão humana", (REMAK, 1961, p. 175) como a arte, a filosofia, a psicologia e a religião entre outros, o que permite a apreensão de diálogos entre distintos contextos culturais e campos de conhecimento.

Para Carvalho (2016), com o aprofundamento dos estudos comparativos e seu aperfeiçoamento, essa vertente deixa de ser vista como simples confronto entre obras ou autores e passa a contribuir diretamente para a ampliação da perspectiva literária, permitindo que um mesmo fato literário seja investigado a partir de diferentes contextos e perspectivas, o que favorece a visão crítica das literaturas nacionais (CARVALHAL, 2006, p. 86). Afinal, "a literatura deveria ser ensinada e interpretada de modo comparativo" (STEINER, 1988, p. 27), pois isso lhe permitiria atravessar barreiras e amplificar a área de estudo.

Dessa forma, a Literatura Comparada nos permite comparar os mais diversos âmbitos da arte, desde a literatura ao cinema, sem que, atualmente, se façam muitas restrições, de forma que há somente a necessidade de um elo que ligue as obras,

semelhanças e diferenças que justifiquem a comparação. Como acontece com *Os Sofrimentos do jovem Werther* (1774) e *Dom Casmurro* (1899); existem semelhanças e, principalmente, diferenças, que tornam justificável sua comparação.

Em nosso trabalho partiremos de uma comparação temática, o que nos permite apreender um elo entre duas obras distintas; com efeito, segundo Bergez: “o ‘tema’ fornece então um elemento comum de significação ou de inspiração, que permite comparar, a partir de um mesmo ‘índice’, obras de autores diferentes” (BERGEZ, 1997, p. 99). Portanto, partiremos da representação do feminino como tema principal que estabelece e permite a comparação entre os romances aqui estudados. Nossas análises incidirão sobre as personagens Charlotte, de *Os sofrimentos do jovem Werther* e Capitu, de *Dom Casmurro*, visto que os romances em que surgem conferem-lhes centralidade. Analisaremos as metáforas e figuras de linguagem utilizadas para retratar essas personagens que são a causa e efeito de ambas as obras, pois as narrativas se desenrolam ao redor delas e, em muitos casos, devido a elas, visto que sua presença e ação refletem no comportamento das personagens masculinas, Werther e Bento Santiago, modificando-os. Com efeito, Werther e Bento Santiago são narradores profundamente egocêntricos que não conseguem entender as ações de Charlotte e Capitu, essa dubiedade e o enigma que elas representam, e o qual eles não conseguem assimilar, inspira-lhes dúvidas as quais respondem com seus gestos ora extremados, ora ressentidos.

A partir da consideração do modo como as figuras femininas centrais de *Werther* e *Dom Casmurro* são representadas, pode-se dizer que, grosso modo, no *Sturm und Drang* o feminino está relacionado ao encantamento da vida e às atitudes extremas, assim, Charlotte projeta um enorme magnetismo sobre Werther, de tal feita que sua presença e suas atitudes modificam seus estados de espírito e sentimentos.

Ela é sagrada para mim. Todos os desejos se calam em sua presença. Nunca sei como me sinto quando estou junto dela; é como se minha alma se revirasse em todos os meus nervos. Há uma melodia que ela toca ao cravo com a força de um anjo, com tanta singeleza, com tanta alma! É a sua canção favorita, e mal toca a primeira nota, extinguem-se em mim todos os tormentos, perturbações e extravagâncias (GOETHE, 2009, p. 56)¹.

¹ Sie ist mir heilig. Alle Begier schweigt in ihrer Gegenwart. Ich Weiß nie, wie mir ist, wenn ich bei ihr bin; es ist, als wenn die Seele sich mir in allen Nerven umkehrte. – Sie hat eine Melodie, die sie auf dem Klaviere spielt mit der Kraft eines Engels, so simple und so geistvoll! Es ist ihr Liebling, und mich stellt es von aller Pein, Verwirrung und Grillen her, wenn sie nur die erste Note davon greift. (GOETHE, 2005, p. 34).

Já no Realismo de *Dom Casmurro*, Capitu é um enigma para Bentinho que jamais compreende completamente a moça, principalmente suas reflexões e o modo que a mesma parecia olhar para “dentro de si mesma”, além disso, há um contraste entre as metáforas elevadas, dentre elas as denominadas pelo narrador de “retórica dos namorados”, e a banalidade do cotidiano presente em diversas descrições da moça como, por exemplo, a primeira apresentação que se tem dela na obra, na qual é possível perceber sua condição financeira:

Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. 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, 1994, p.13).

Em ambos os casos, contudo, Charlotte e Capitu, são objeto do olhar melancólico que inconformado capta atitudes diversas nos romances: enquanto em *Werther* tem-se atitudes extremas acentuadas pelo ato final suicida da personagem, em *Dom Casmurro* tem-se a resignação, pois ele pavimenta uma trajetória de fastio e abandono, visto que sua única atitude decisiva é exilar a esposa, mas não há grande conflito com a mesma, pois Bento está tão convicto da traição que não precisa de confirmações do fato e apesar de cogitar assassinar o filho ou suicidar-se, não logra levar a cabo nenhum dos atos.

Pode-se, por fim, dizer que as obras são o reflexo dos efeitos da inacessibilidade do amor romântico pleno sobre a sensibilidade de seus protagonistas que diante da impossibilidade de alcançar seus ideais materializados na mulher amada, tornam-se melancólicos, isto porque apesar de suas diferenças, tanto Werther quanto Bento Santiago, depositam suas esperanças em suas amadas, tendo como objetivo a conquista de seu afeto incondicional.

Em sua obra *Sol Negro: depressão e melancolia* (1989), Julia Kristeva afirma que o depressivo, e mesmo o melancólico, é alguém que não sabe lidar com a perda e/ou ausência do que é de seu afeto e acaba se perdendo ao deparar-se com essa ausência/perda.

O desaparecimento desse ser indispensável continua a me privar da parte mais válida de mim mesmo: eu o vivo como um golpe ou uma privação, para contudo descobrir que minha aflição é apenas o adiantamento do ódio ou do

desejo de domínio que nutro por aquele ou aquela que me traíram ou abandonaram. Minha depressão assinala-me que não sei perder: talvez não tenha sabido encontrar uma contrapartida válida para a perda? Como resultado, qualquer perda acarreta a perda do meu ser – e do próprio Ser (KRISTEVA, 1989, p. 12, grifo nosso).

Esse sentimento de privação de algo que se compreende como essencial culmina, em *Werther* e *Dom Casmurro*, em uma crise da representação, pois o fato de o objeto de que se padece o luto escapar à linguagem, impele o melancólico à busca obsessiva pelo seu domínio e pelo controle desse objeto que lhe escapa, buscando submetê-lo à representação por meio de uma linguagem fragmentária e desesperada.

A melancolia surge tanto em *Werther* quanto em Bento Santiago pela impossibilidade de dominação das personagens femininas, pois seus objetos de afeto (Charlotte e Capitu) acabam fugindo do controle, sobretudo do “controle” da linguagem que as representa, é a partir do momento em que constata sua incapacidade de circunscrevê-las à compreensão e ao imperativo da linguagem, que eles se tornam reféns de seu próprio ego ferido sendo incapazes de aceitar a liberdade da amada de não corresponder plenamente a seus anseios.

Em *Os sofrimentos do jovem Werther*, a mulher amada está noiva, mas o protagonista ainda assim se apaixona por ela e se convence de que a jovem sente o mesmo, porém ela se casa com Albert, seu prometido, e Werther não consegue aceitar isso, mesmo reconhecendo as qualidades de seu rival, como fica evidente nos trechos abaixo:

[...] e ainda o honrado Albert, que não interfere em meu destino com meios escusos; abraça-me com cordial amizade e sou, depois de Lotte, quem ele mais estima no mundo! Wilhelm, é um prazer ouvir-nos quando vamos passear e conversamos sobre Lotte: não existe nada mais ridículo neste mundo do que essa relação e, contudo, quase sempre os meus olhos se enchem de lágrimas (GOETHE, 2009, p. 64)².

Hoje é meu aniversário e logo cedo recebi um pacotinho de Albert. A primeira coisa que vi, ao abri-lo, foi um dos laços cor-de-rosa que Lotte trazia ao peito quando a conheci e que, desde então vinha lhe pedindo. [...] Olhe como eles anteveem os meus desejos, servindo-se de todas as amabilidades da amizade [...] (GOETHE, 2009, p. 76)³.

² [...] dann der ehrliche Albert, der durch keine launische Unart mein Glück stört; der mich mit herzlicher Freundschaft umfasst; dem ich nach Lotten das Liebste auf der Welt bin! – Wilhelm, es ist eine Freude, uns zu hören, wenn wir spazieren gehen und uns einander von Lotten unterhalten: es ist der Welt nichts Lächerlicher erfunden worden als dieses Verhältnis, und doch kommen mir oft darüber die Tränen in die Augen (GOETHE, 2005, pp. 39 -40).

³ Heute ist mein Wiegenfest, und in aller Frühe empfangen ich ein Päckchen von Alberten. Mir fällt beim Eröffnen sogleich eine der blassroten Schleifen in die Augen, die Lotte vorhatte, als ich sie kennen

Werther, apesar do afeto que sente por Albert não consegue aceitar que jamais poderá ter Charlotte para si e é perturbado pela visão do afeto entre o casal. Ao perder a amada para outro, há uma evidente transformação na alma de Werther, mudança da qual ele se dá conta.

Num piscar de olhos, tudo mudou em mim. Às vezes, volta a brilhar um intenso clarão de vida, ah, mas apenas por um momento! Quando me perco em sonhos, não consigo resistir a esta ideia: e se Albert morresse? Você seria, sim, ela seria...! Então, persigo esta quimera até chegar à beira de abismos, diante dos quais estremeço e recuo (GOETHE, 2009, p. 109)⁴.

Já em *Dom Casmurro*, Bento Santiago se casa com sua amada e amiga de infância, Capitu, porém não consegue controlar seu ciúme crônico e acredita veementemente que a mesma o traiu, portanto envia-a para uma espécie de exílio na Suíça, onde ela viverá até sua morte, ainda enviando cartas para Bento e pedindo que ele a visite, ao que não é atendida.

É válido destacar que em ambos os casos é a partir do contato da amada com outro homem, tido pelos narradores como rival, que o ideal estilha-se: em *Werther* isso acontece quando Charlotte contraí matrimônio com Albert; em *Dom Casmurro*, quando Bento se convence de que Capitu o traiu com Escobar.

Além disso, é preciso ressaltar que Charlotte e Capitu são construções discursivas de narradores autodiegéticos, que as evocam em meio a reminiscências, suposições e juízos, e não como dados objetivos do mundo. Por se tratar mais de um ideal construído pelo narrador do que uma personalidade ativa e independente, a mulher amada é de difícil plasmação, por isso suas representações esbarram nos arquétipos do eterno feminino e da mulher fatal.

lernte, und um die ich seither etliche Mal gebeten hatte. [...] Sieh! so kommen sie meinen Wünschen zuvor, so suchen sie alle die kleinen Gefälligkeiten Geschenke, wodurch uns die Eitelkeit des Gebers erniedrigt (GOETHE, 2005, p. 48).

⁴ Wie man eine Hand umwendet, ist es anders mit mir. Manchmal will wohl ein freudiger Blick des Lebens wieder aufdämmern, ach! nur für einen Augenblick! – Wenn ich mich so in Träumen verliere, kann ich mich des Gedankes nicht erwehren: wie, wenn Albert stürbe? Du würdest! Ja, sie würde – und dann laufe ich dem Hirngespinnste nach, bis es mich an Abgründe führet, vor denen ich zurückbebe (GOETHE, 2005, p. 69).

2. O eterno feminino

O eterno feminino e a mulher fatal podem ser compreendidos como arquétipos que envolvem o imaginário sobre a idealização da mulher. O termo arquétipo tem origem no grego “*archétypos*, sendo que *arché* significa *princípio, origem, causa primordial*, e *typos* significa *marca, forma*” (HARDING, 1985, p. 7). Os arquétipos não são marcas ou formas abstratas, ou impostas de fora, mas fatores dinâmicos, princípios formadores da vida. São leis e estruturas básicas da nossa vida” (HARDING, 1985, p. 78) e eles resistem através dos tempos porque fazem parte da própria constituição humana, são ideias e necessidades que estão profundamente enraizadas no inconsciente, e que apesar de modificarem-se a cada época, possuem a mesma origem remota.

Dada a permanência dos arquétipos como estruturas enraizadas no inconsciente, é possível observar sua perpetuação em manifestações culturais de origens distintas. Talvez isso justifique a permanência do arquétipo do eterno feminino em obras literárias tão distintas como o são *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Em ambos os casos o feminino é retratado pelo olhar externo que recai sobre o objeto de afeto (a mulher), o que compromete, em alguma medida, a credibilidade da narrativa, pois a representação feminina é feita a partir do olhar masculino, olhar esse que se encontra impregnado pelos motivos dos arquétipos femininos.

Goethe foi o primeiro a representar e utilizar o termo “Das Ewig-Weibliche” (Eterno Feminino) em seu livro *Fausto* (1832), conforme afirma Weisler (2018), essa não é, contudo, a primeira aparição do eterno feminino na literatura, mas ela prima por nomear esse arquétipo perceptível em diversas manifestações culturais e concentra os elementos distintivos que caracterizariam esse arquétipo. Em *Fausto* tem-se um eterno feminino caracterizado pela feminilidade convencionalmente construída, mas ele é representado como uma força de imenso poder, ação e autonomia, portanto, essa não é, de forma alguma, uma representação estática e sem voz que recebe as abstrações de gênero atribuídas a ela por meio do legado patriarcal, ela é dinâmica, ativa e determinante para o desenvolvimento final da trama de *Fausto*. Assim, para Weisler (2018) o eterno feminino retratado por Goethe pode ser entendido como um arquétipo da feminilidade dinâmica (WEISLER, 2018, p. 11).

Portanto, o eterno feminino é um arquétipo literário que surge da emanção da ideia e do papel que a mulher, sempre cercada de mistérios, ocupa na sociedade, sobretudo na ordem patriarcal, na qual por muito tempo ficou confinada ao domínio do lar, sempre nas condições de donzela ou esposa, não lhe sendo permitido sair dessa delimitação firmemente traçada, visto que a ousadia teria como consequência o “exílio” da mesma da ordem social estabelecida, de tal forma que teria que se conformar em ser uma pária social, sujeitando-se a diversas formas de humilhação.

Sempre relacionado aos conceitos de redenção, transcendência e ascensão, o eterno feminino fixou-se no ideário ocidental. Sua constituição é entrevista em figuras femininas como a da virgem Maria, da Beatriz de Dante e muitas outras no decorrer da história. Mas o eterno feminino possui, de certa forma, um duplo, um polo oposto no qual a donzela, a mulher dócil e idealizada, se transformaria no eterno feminino maldito, a mulher fatal, cercada pelos signos da decadência, danação e independência, elementos que também matizam a concepção de feminino formulada pelo imaginário patriarcal. Basta pensarmos em Eva da mitologia Cristã, criada a partir da costela de Adão com o intuito de ser sua companheira, vivia em idílico paraíso até o momento em que ousou provar do fruto da árvore do conhecimento e, além disso, convenceu Adão a prová-lo também, o que causou sua expulsão do Éden. Ou seja, sempre que uma mulher desafia uma regra social, acaba expulsa de algum paraíso. Eva passou do estado de eterno feminino para o da mulher fatal: a desafiadora que de alguma forma desacata e infringe a ordem, portanto, devendo ser punida.

Tanto o eterno feminino quanto a mulher fatal passam por mudanças com o passar dos tempos, sempre se moldando às culturas nas quais se manifestam, mas a essência desses arquétipos permanece ligeiramente a mesma, pois o eterno feminino será constantemente uma representação da mãe carinhosa, da donzela pura, da amada bondosa... Assim sendo a face considerada benéfica, mais especificamente: a mulher redentora, protetora e transcendente, idealizada pelos homens através dos tempos. Já na mulher fatal, tem-se sempre uma mulher que foge aos padrões da época, uma transgressora que, em maior ou menor escala, “perturba” a ordem social, com sua liberdade e desejos particulares.

Mas, se há alguma constância na história da representação tradicional da mulher junto ao imaginário ocidental, o encantamento que o sexo feminino provoca no sexo oposto com certeza é uma delas. Essa espécie de “poder” e magnetismo exercido pelo sexo feminino adquiriu desdobramentos próprios e diversos no decorrer

dos tempos, algumas vezes sendo temido e oprimido; e em outros largamente adorado e incentivado, como nas religiões antigas e matriarcais, por exemplo.

Santos (2015) afirma que tradicionalmente nos sistemas míticos a mulher foi associada ao desconhecido e ao caos gerador e aniquilador, sendo a mulher fatal da literatura um produto desse complexo imaginário: “Trata-se de uma espécie de eterno feminino maldito, síntese da atração e da fatalidade, que serve de bases ao motivo da *femme fatale*, tão caro ao romantismo” (SANTOS, 2015, p.126). Não fortuitamente, durante muito tempo no cristianismo a mulher foi associada ao mal original, ao fruto proibido e à expulsão da humanidade do Paraíso. O suposto terror despertado pela feminilidade junto aos sistemas patriarcais, frequentemente justificou a opressão das mulheres, servindo de referência para a prescrição de condutas que relegassem a mulher à posição subalterna e de servidão perante o homem e que não lhes reservassem direitos civis. Mas não foi apenas com o cristianismo que a mulher se tornou objeto de temor; uma espécie de “misoginia mítica” parece se manifestar em todos os sistemas de crenças patriarcais desde a antiguidade; o próprio mito de criação grego já encarna o medo da mulher e sua associação ao mal na figura de Pandora:

E quando, em vez de um bem, (Zeus, criou este mal tão belo, conduziu-a (Pandora) para onde estavam os demais deuses e homens, magnificamente ataviada pela deusa de olhos garços, filha de um deus poderoso. Maravilharam-se mortais e imortais à vista desse ardid profundo e sem saída, destinado aos homens. Dela se originou **a espécie maldita das mulheres**, flagelo terrível instalado entre os homens mortais... (BRANDÃO, 1989, p.15, grifo nosso).

Dentro dessa perspectiva, portanto, a mulher representaria o primitivo, o indomável e, em alguns casos, até mesmo o profano.

Em seu livro *Personas Sexuais* (1992), Camille Paglia afirma que o corpo feminino oferece um mistério já desde a anatomia do aparelho reprodutor, a saber, interno, condição que leva a uma associação do imaginário sobre a mulher a tudo que é oculto: “A mulher é literalmente o oculto, que significa ‘escondido’. Esses sentidos misteriosos não podem ser mudados, só suprimidos, até voltarem a irromper na consciência cultural” (PAGLIA, 1992, p. 33). Além disso, Paglia assevera que “o sexo é o ponto de contato entre o homem e a natureza, onde a moralidade e as boas intenções caem diante de impulsos primitivos” (PAGLIA, 1992, p. 15). Talvez seja por representar a relação da feminilidade com o elemento oculto da natureza, que a mulher fatal tenha perdurado através dos tempos como a representação de uma força

sexual indômita, primitiva e ameaçadora, sendo, portanto, uma manifestação direta do primitivo humano, da independência e do poder feminino.

A incompreensão e o desconhecimento que desperta o mistério do princípio feminino e, portanto, a mulher, como dito, resiste através dos tempos, e em cada época gera algum tipo de reação social, para muitos povos primitivos, por exemplo, a mulher teria a mesma natureza que a lua, visto que seu ciclo mensal teria a mesma duração que o ciclo lunar e ela teria a capacidade de tornar-se “cheia” como a lua. Além disso, “a palavra para designar *menstruação* e a palavra para designar *lua* são iguais ou intimamente relacionadas em várias línguas, fato que demonstra a estreita conexão que é sentida entre as mulheres e a lua” (HARDING, 1985, p. 52).

Os ciclos da natureza são os ciclos da mulher. A femealidade biológica é uma sequencia de retornos circulares, que começam e acabam no mesmo ponto. A centralidade da mulher dá-lhe identidade estável. Ela não precisa tornar-se, mas apenas ser. Sua centralidade é um grande obstáculo ao homem, cuja busca de identidade ela bloqueia. Ele precisa transformar-se num ser independente, isto é, um ser livre dela (PAGLIA, 1992, p. 20-21).

Assim como teme a natureza que não pode ser aprisionada e muito menos controlada, o homem teme, em certos aspectos, a mulher e sua força, que não é necessariamente física, e, portanto, não pode ser medida ou racionalizada, mas se encontra oculta e profundamente enraizada, de forma que não pode ser compreendida a partir da racionalidade.

Para França e Silva (2015) denominações como “musa”, “anjo”, “demônio” e “vampira” teriam sido sistematicamente utilizadas por diversos autores na história literária, sempre como forma de descrever personagens femininas e revelam um tratamento ambíguo e até mesmo hipócrita do feminino, visto que a mulher seria sempre alçada a patamares elevados e além da experiência comum ou lançada à lama: é notável que as heroínas representam, invariavelmente, uma ameaça (FRANÇA; SILVA, 2015, p. 52).

No romantismo o eterno feminino e a mulher fatal adquirem nova relevância, estando presentes na literatura como representação do magnetismo feminino e do poder do “frágil sexo” sobre o homem. Segundo Mário Praz, a bela que elimina seus amantes na manhã seguinte, com a figura de Cleópatra representada em tantas obras do período “é uma das primeiras encarnações românticas do tipo da mulher fatal” (PRAZ, 1996, p. 191). Um dos exemplos da preponderância do mito de Cleópatra e

suas reverberações no romantismo que retratam o arquétipo da mulher fatal é o conto de Gautier, *One of Cleopatra's Nights* (1838):

No conto de Gautier, Cleópatra concede a noite ao jovem e bellissimo caçador de leões, Melamoun, dança para ele e está quase impedindo-o de beber a taça de veneno quando a chegada de Marco Antonio sela o destino do rapaz. Notemos certos elementos: o jovem é belo, selvagem e casto, se enamora de Cleópatra porque ela é inatingível; Cleópatra é presa do tédio; é uma “rainha sideral”, de potente fascínio (“cada olhar de seus olhos era um poema superior aos de Homero ou de Mimnerme”), a consciência de seu corpo é um fim último, depois do que a vida não tem muito para oferecer; Cleópatra como o louva-a-deus, mata o macho que ama. São elementos, estes, destinados a tornar-se características permanentes do tipo da mulher fatal de que estamos falando (PRAZ, 1996, p. 192).

Mas Cleópatra não é a única a ser representada como a mulher fatal que atrai e mata o amante. Mitos antigos como a Esfinge, Vênus e Adônis, Diana e Endomione também serão representados de forma a ilustrar essa relação perigosa e fatal, que será repetida insistentemente na segunda parte do século XIX (PRAZ, 1996, p. 192).

Não há, nesse período, um tipo exato de mulher fatal, conforme afirma Praz (1996), porém, o que todas elas têm em comum é o fato de serem desencadeadoras de tragédias, em particular, o tormento e a morte de seus amantes. É no romantismo que se consolidarão alguns dos estereótipos das mulheres malditas (PRAZ, 1996).

Segundo Santos (2015), na poesia decadentista, herdeira da lírica de Baudelaire, a mulher fatal assume uma relação íntima com o tipo de idealismo negativo dessa poesia, podendo ser compreendida como a materialização desse ideal, vazio, incerto, ameaçador:

É, pois, dos nexos entre amor frustrado e ideal vazio que surge a nova mulher fatal; mais que materialização da fatalidade e da morte, como as fantasmagóricas *femmes fatales* do romantismo inicial (reminiscências dos mitos que associam a mulher ao caos) a mulher fatal decadentista é encarnação – em sentido literal: “algo tornado carne” – da distância do ideal. Sua imagética encerra a experiência de frustração e ameaça que envolve a busca pelo que está além da contingência e do discurso (SANTOS, 2015, p. 137).

O eterno feminino e a mulher fatal são, como aludido anteriormente, faces de uma mesma moeda, duplos discerníveis no mesmo arquétipo de feminilidade: no polo do eterno feminino tem-se elementos que se ligam a ideias como proteção, amparo e redenção, além de docilidade, bondade e maternidade, já na mulher fatal tem-se a face terrível, sensual e indomável que encarna ideais de perdição, aniquilamento e precipitação.

Isso acontece porque conforme afirma Brandão (2017) a imagem feminina seria construída “a partir daquilo que os homens gostariam de ver nela: a santa e a pecadora, a sedutora e vampiresca, aquela que salva o homem ou o conduz à destruição” (BRANDÃO, 2017, p. 41).

Dessa forma, analisar personagens ou mitos femininos criados ou narrados por homens é importante, pois é possível perceber por meio da narrativa a representação feminina criada, que longe de ser a mulher real, é uma “versão” fabricada pelo imaginário masculino, que oscilará constantemente entre “a santa e a pecadora”, conforme afirmado por Brandão (2017).

Além disso, Brandão (2017) ressalta que a teoria de que a mulher fatal é uma representação que surge do interior masculino é embasada por Jung, que afirma que “as pessoas observam suas próprias tendências inconscientes nos outros e constroem uma imagem daquilo que gostariam, o que explica a construção, em níveis mais profundos, da imagem da mulher fatal, como algo ocorrido no interior do próprio homem” (BRANDÃO, 2017, p. 41).

A sensualidade e mistério emanados pela mulher fatal, pode-se dizer, toca intimamente em interditos relacionados à sexualidade feminina. Sobretudo em sociedades conservadoras – como é a sociedade burguesa de fins do século XVIII e do século XIX, que povoou sua literatura de mulheres fatais –, uma mulher que domina sua sexualidade ou faz uso de sua sensualidade conscientemente representaria, então, um perigo a ordem social e, conseqüentemente, aos homens, que, “indefesos”, render-se-iam aos caprichos desse ser, tornando-se suas “presas” incapazes de libertar-se do magnetismo provocado.

Para Praz (1996), “Sempre houve no mito e na literatura mulheres fatais, porque o mito e a literatura só fazem espelhar fantasticamente aspectos da vida real e a vida real sempre ofereceu exemplos mais ou menos perfeitos de feminilidade prepotente e cruel” (PRAZ, 1996, p. 179), mas ressalta que apesar de não faltarem exemplos de mulheres fatais na literatura, é apenas a partir de meados do século XIX que elas se tornam um “tipo” literário, isso porque para que surja um tipo, ou um clichê, faz-se necessário que essa figura tenha “escavado nas almas um sulco profundo” (PRAZ, 1996, p.181), ou seja, um tipo surge a partir de sua repetição e propagação a tal ponto que seja gravado de forma permanente na mente humana.

Uma linha tradicional pode, todavia, ser traçada entre as figuras de mulheres fatais desde o primeiro romantismo. De forma esquemática, poder-se-ia dizer

que à testa desta linha está a Matilda de Lewis, que se desenvolve de um lado como Velléda (Chateaubriand) e Salammbô (Flaubert), de outro como Carmen (Mérimée), Cécily (Sue) e Conchita (Pierre Louys)... esquematização arbitrária, é verdade, mas que permite certos relevos de conjunto que não são sem significado para a história do gosto e do costume (PRAZ, 1996, p. 183).

Mas nem sempre é necessário que a mulher exerça conscientemente seu poder de sedução para que seja considerada uma mulher fatal, em muitos casos apenas o ato de existir e ser objeto de forte desejo por parte de um ou mais homens, já transforma uma dama comum em uma mulher fatal, independente do fato dela corresponder ou não aos desejos masculinos.

O mistério sobre a mulher marcou tão profundamente o imaginário artístico, ao ponto de ser reconhecido como espaço privilegiado para a investigação da feminilidade por pensadores de prestígio e influência para o pensamento moderno. É o caso de Sigmund Freud que em seu último ensaio sobre a feminilidade (de 1932) afirma que a figura da mulher talvez pudesse ser decifrada de forma mais satisfatória pela arte do que pela ciência e psicanálise, provavelmente porque naquele tempo a ciência ainda não possuía os meios necessários para estudar de forma mais satisfatória a psicologia feminina. Talvez se fosse nos dias de hoje e com as ferramentas atuais, Freud mudasse sua afirmação, mas jamais saberemos.

Em seu estudo intitulado *Gramáticas do Erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise* (2001), Birman realiza uma leitura do conceito de feminilidade e sexualidade feminina na psicanálise a partir do discurso freudiano. Para ele, é imprescindível que se tenha em mente que o discurso freudiano “é perpassado por múltiplas contradições e ambiguidades” (BIRMAN, 2001, p. 17).

Conforme ressalta Birman (2001) uma dessas contradições, ou ambiguidades, se dá no fato de inicialmente Freud enaltecer a contribuição das mulheres na construção da civilização devido as “sendas da maternidade”, e em outro momento afirmar que elas seriam “essencialmente anticivilizatórias” em virtude das demandas do “desejo e do erotismo” (BIRMAN, 2001, p. 20).

Nessa leitura de Freud, seria, portanto, a demanda sexual desmesurada e o imperativo do amor que colocariam a figura da mulher na posição anticivilizatória e anti-social, tal como formulado posteriormente em *Mal-estar na civilização*. Assim, delineada ao mesmo tempo como agente civilizatório e agente anticivilizatório, isto é, entre catalisador da ordem e operador da desordem, a figura da mulher estaria polarizada todo tempo entre a maternidade e o erotismo. Isso porque, como mãe, a figura da mulher seria sempre agente civilizatório e da ordem, enquanto, pelo segundo eixo, seria agente da desordem e do processo anticivilizatório. O erotismo seria sempre

socialmente problemático no ser da mulher, na representação forjada pela modernidade (BIRMAN, 2001, p. 59).

Dessa forma, a sexualidade feminina seria problemática, pois o prazer e o desejo poderiam desviar a mulher de sua função social reprodutiva. Assim, a mulher dividir-se-ia entre “a vocação reprodutiva do seu corpo” e o desejo sensual. No discurso Freudiano, conforme afirma Birman (2001), é possível perceber que a figura feminina materna teria papel imprescindível na sociedade ao contribuir com o processo civilizatório e acatando a sua função reprodutiva, mas, ao aceitar sua sexualidade, seria presa de críticas. Pois, “Enquanto a primeira figura provocaria a coesão social, a segunda, ao contrário, promoveria a dissolução dos laços sociais e até mesmo a possibilidade de sua devassidão. O erotismo feminino era concebido como essencialmente perigoso, pela ameaça de desordem que representava.” (BIRMAN, 2001, p. 64).

Assim, a mulher que ousava ter e satisfazer seus desejos passou a ser associada ao Mal e ao desvio social na medida em que estaria fugindo a sua função reprodutiva, desviando-se assim, da virtude. “A mulher desejante e aquela que não assumisse devidamente o papel crucial da maternidade seriam as figurações da mulher perigosa, que deveria então ser cuidada e corrigida medicamente em nome da higiene social, para que se impedisse, enfim, a degeneração da espécie.” (BIRMAN, 2001, p. 65- 66).

No contexto dessas formulações, ou seja, no âmbito da interpretação da sociedade burguesa de fins do século XIX, a mulher considerada perigosa, ou seja, a mulher com desejos e vontades, seria basicamente qualquer mulher que se recusasse a resignar-se a sua função de matriarca, não se adequando aos desígnios sociais e rompendo com o padrão imposto. O que, apesar de serem âmbitos diferentes de estudo, converge com a visão da mulher fatal da literatura romântica, pois o que está por trás do “perigo” emanado por essas figuras é o sentimento de ameaça ao modelo social, a partir da “impossibilidade” de cercear a sexualidade feminina.

É importante ressaltar que essa cisão entre maternidade e erotismo feminino já havia adquirido força com a ascensão do cristianismo que passou a associar o prazer sexual ao pecado e a demonizar o sexo sem fins reprodutivos, algo que não acontecia nas religiões politeístas e/ou primitivas, que viam o sexo como parte inerente da natureza e, portanto, também da humanidade. Para os pagãos da Antiguidade sexo e religião caminhavam lado a lado, um exemplo disso seria o culto a Afrodite, no qual

em rituais sagrados em prol da fertilidade e prosperidade, as sacerdotisas consumavam o ato sexual para abençoar a terra e fertilizar os campos, conforme afirma Nancy Qualls-Corbett em seu livro *The Sacred Prostitute: Eternal Aspect of the feminine* (1988), que aborda a questão da prostituta sagrada, figura essa que, segundo Qualls-Corbett (1988), seria responsável pelos ritos religiosos nos templos sagrados, sendo, portanto, uma sacerdotisa diretamente ligada ao culto aos deuses. Para ela a prostituta sagrada incorpora os atributos espirituais e sexuais da divindade feminina: amor e alegria, deleite sexual, e também o sofrimento e a dor associados ao amor (QUALLS-CORBETT, 1988, p. 143).

Nesse período estudado por Qualls-Corbett (1988) os deuses eram vistos como representantes de aspectos da natureza e acreditava-se que as variações climáticas se davam de acordo com os desejos dos mesmos e o ato sexual não era separado da vida espiritual, muito pelo contrário, era um ato de honraria aos deuses e à natureza primitiva humana, sendo inerente à própria espiritualidade (QUALLS-CORBETT, 1988, p. 30)⁵. Portanto, o sexo seria manifestação desse dom que viria diretamente dos deuses, não como uma espécie de teste ou tormento ao qual se deva resistir (como a sexualidade é vista em contexto cristão), mas sim como algo belo e natural.

Mas isso muda com a ascensão do cristianismo, religião cujas ortodoxias promovem a restrição da liberdade feminina. Sob a moralidade cristã, as mulheres passam a ser cerceadas e associadas a algo ruim, de forma que lhes resta seguir os desígnios da maternidade, ou tornar-se uma pária social. Quando a moralidade cristã se associa ao desenvolvimento técnico e científico do século XIX, difundem-se práticas que patologizam o comportamento feminino considerado desviante, com a prescrição de medicamentos e internações, que eram medidas comuns para “domar” mulheres de conduta inconveniente para as orientações morais dominantes (BIRMAN, 2001, p. 65- 66). Desnecessário dizer que o mesmo não acontecia aos homens, que mantinham suas liberdades sexuais e pessoais.

⁵ In the ancient matriarchies, nature and fertility were the core of existence. The people lived close to nature, therefore their gods and goddesses were nature divinities. Their deities ordered destiny by providing or denying abundance to the earth. Inherent in the individual's human nature was erotic passion. Desire and sexual response experienced as a regenerative power were recognized as a gift or a blessing from the divine. Man's and woman's sexual nature and their religious attitude were inseparable. In their praises of thanksgiving or in their supplications, they offered the sex act to the goddesses revered for love and passion. It was an act, honorable and pious, pleasing to both the deity and mortal alike. The practice of sacred prostitution evolved within this matriarchal religious system and thus made no separation between sexuality and spirituality (QUALLS-CORBETT, 1988, pp. 30- 31).

Como visto, desvendar o princípio feminino têm sido motivo de estudo das mais variadas áreas de conhecimento e dos mais diversos estudiosos, isso porque por ser cercada de mistérios, a mulher, seus ciclos, e complexidade sempre fugiram à compreensão masculina, o que a transforma em algo temível, pois comumente se teme aquilo que não se entende completamente.

Para Delumeau (1989) a atitude masculina em relação às mulheres ao longo da história mostrou-se contraditória, “oscilando da atração à repulsa, da admiração à hostilidade”. (DELUMEAU, 1989, p. 310).

O judaísmo bíblico e o classicismo grego exprimiram alternadamente esses sentimentos opostos. Da idade da pedra, que nos deixou muito mais representações femininas do que masculinas, até a época romântica a mulher foi, de uma certa maneira, exaltada. De início deusa da fecundidade, “mãe de seios fiéis, e imagem da natureza inesgotável, torna-se com Atenas a divina sabedoria, com a Virgem Maria o canal de toda graça e o sorriso da bondade suprema. Inspirando os poetas, de Dante a Lamartine, “o eterno feminino”, escrevia Goethe, “nos arrebatava para o alto”. [...]” (DELUMEAU, 1989, p. 310)

Ao mesmo tempo, essa “veneração do homem pela mulher foi contrabalançada ao longo das eras pelo medo que ele sentiu do outro sexo, particularmente nas sociedades de estruturas patriarcais.” (DELUMEAU, 1989, p. 311). Para Delumeau (1989) o que contribuiu para a atitude contraditória em relação ao sexo feminino é a ambiguidade fundamental da mulher, que conforme ele afirma, foi percebida ao longo dos séculos, principalmente nos cultos das deusas-mães, pois é ela quem dá a vida e também quem anuncia a morte. Visto que a “terra mãe é o ventre nutridor, mas também o reino dos mortos sob o solo ou na água profunda” (DELUMEAU, 1989, p. 312).

Dessa forma, a representação feminina oscilava entre dois extremos - exaltação e condenação, eterno feminino e mulher fatal - isso porque ao mesmo tempo em que venerava a mulher, o homem também a temia, justamente pelo mistério da vida que ela representava.

Em seu livro *História do medo no ocidente: 1300 – 1800, uma cidade sitiada*, mais especificamente em um capítulo intitulado “Os agentes de Satã: III. A mulher”, Delumeau (1989) investiga o temor masculino perante a fêmea de sua espécie, elencando a forma como esse medo se enraíza na história da humanidade, principalmente na Idade Média cristã, e como a igreja e sua cultura celibatária abominavam aquela que era, para eles, a personificação da tentação terrena.

Para ele, por mais que a igreja medieval possa ter contribuído a longo prazo para a promoção da mulher com o culto à Virgem Maria que se intensificava na época, a atitude perante a figura feminina ainda era extremamente misógina, de forma que a mulher valorizada era uma criatura imaterial, distante e elevada. Por isso era comum que as figuras femininas retratadas em pinturas ou esculturas da época fossem representadas como respeitáveis abstrações, não sendo caracterizadas com as vestimentas do século ao qual pertenciam (XVI) e estando com frequência nuas ou portando vestes à moda antiga, muitas vezes sendo, inclusive, colocadas sobre um pedestal e cercadas por paisagens idílicas. “Ao contrário, quando encarnam alegorias nefastas, usam então o traje da época e estão inseridas no cenário cotidiano. Assim, a mulher virtuosa é repelida para fora do real, enquanto a mulher má é nele introduzida de pleno direito” (DELUMEAU, 1989, pp. 345- 346). Portanto, é perceptível que a partir dessa perspectiva a mulher “real” seria sempre considerada como uma espécie de mal, uma criatura que desvirtuaria o homem de seu caminho em comunhão com a religião, sendo, conseqüentemente, uma mulher fatal como concebida na atualidade.

Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou ao comer o fruto proibido. O homem procurou um responsável pelo sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não temer um ser que nunca é tão perigoso como quando sorri? A caverna sexual tornou-se a fossa viscosa do inferno (DELUMEAU, 1989, p. 314).

Logo, a mulher era vista como dolorosa representação de tudo o que a humanidade supostamente teria perdido com a queda do paraíso na crença cristã, pensamento que se difundia por meio dos sermões e escritos da época, como um vírus que penetraria a mente das pessoas e se propagaria através dos séculos.

Em seu livro *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos* (1949), Simone de Beauvoir afirma que quando existem duas categorias humanas há sempre o desejo de imposição de uma sobre a outra, porém “quando ambas estão em estado de sustentar a reivindicação, cria-se entre elas [...] uma relação de reciprocidade. Se uma das duas é privilegiada, ela domina a outra e tudo faz para mantê-la na opressão” (BEAUVOIR, 1949, p. 81). É o que acontece com os sexos, devido a características que facilitam a dominação masculina, por séculos a mulher esteve subjugada e condenada a habitar os espaços que lhe eram permitidos pelo sexo dominante.

É mister ressaltar que tanto *Os sofrimentos do jovem Werther* como *Dom Casmurro* trazem em seu cerne narradores masculinos, que a partir de suas impressões descrevem e relatam os acontecimentos de suas vidas. As impressões de Werther estão registradas em suas correspondências a um amigo próximo, e as de Bento Santiago, em suas memórias descortinadas diante do leitor em franca autoconsciência artística. Em ambos os casos, as personagens femininas são descritas, suas ações expostas e julgadas pelo narrador sem que haja a possibilidade de uma defesa por parte das mesmas, pois permanecem sem voz; aprisionadas pela arquitetura verbal erigida por narradores altamente egocêntricos. A atitude de tais narradores corrobora com a visão patriarcal da sociedade.

[...] para as mulheres foi designado o espaço privado e, para os homens o espaço público, sendo conferido a cada um poderes específicos. Assim, os sexos foram distribuídos entre as demandas da reprodução e da produção, sendo o primeiro alocado no espaço privado e o segundo, no público. A família foi assim esboçada como o espaço feminino por excelência, sobre o qual a mulher exercia seu poder legítimo, isto é, a governabilidade [...] (BIRMAN, 2001, p. 56- 57).

Com efeito, a representação idealizada ou fugidia da mulher, que aparece em ambos os romances, é, de certa forma, reflexo da ordem patriarcal, que sublimada pelo discurso poético, ampara o drama da tentativa de conter na expressão artística a experiência de difícil plasmação representada pelo contato com a mulher amada, porém, em alguma medida inacessível. Charlotte e Capitu estão confinadas à trama narrativa, por isso são apresentadas ao leitor apenas sob as disposições do espírito e expectativas de seus narradores, encerram antes um mistério, de contornos mutáveis, mas sempre pairando acima da experiência comum, e nesse sentido parecem ser cingidas com a aura do eterno feminino, com a aura da grandeza que se recusa a submissão aos imperativos do discurso.

Além disso, é interessante notarmos que enquanto grande parte das narrativas românticas se encerravam com o enlace matrimonial, em ambas as obras a narrativa prossegue mesmo após o casamento; em *Dom Casmurro*, Bento e Capitu se casam e é após o casamento que os problemas realmente começam a aparecer, é como um “pós” felizes para sempre que escancara as tribulações do matrimônio, o que é típico de narrativas realistas, como o próprio *Dom Casmurro* e o romance francês *Madame de Bovary*.

Já no caso de *Os sofrimentos do jovem Werther* o casamento também acontece, porém não é com o personagem narrador e sim entre a amada (Charlotte)

e outro rapaz (Albert), por isso Werther permanece como intruso, um espectador do matrimônio, sem, de fato, viver as agruras do casamento.

Dessa forma, apesar de entendermos que os narradores sejam do sexo masculino porque possivelmente os autores preferiram assim, também podemos tirar disso a análise óbvia de que essa identificação ocorre justamente pelo espaço público que pertence comumente aos homens e a eles ser reservado o direito a fala, o que por muito tempo foi negado às mulheres que possuíam pouquíssimas liberdades. Machado de Assis, em *Dom Casmurro*, demonstra consciência desse fenômeno, ao menos se concordarmos com a leitura de Roberto Schwarz segundo a qual haveria na prosa de *Dom Casmurro* todo o ressentimento de classe do sujeito de sexo masculino e da elite, que não logra pleno domínio sobre sua esposa, mulher e pertencente a uma classe inferior, mas, de algum modo, refratária ao domínio da ordem patriarcal que se reflete inclusive na interpretação recorrente da obra (SCHWARZ, 1991). Afinal, Bento Santiago era considerado um narrador/personagem acima de qualquer suspeita: advogado, boa condição financeira, bom sujeito, de tal feita que é somente em 1960 que Helen Caldwell coloca em jogo a narrativa persuasiva de *Dom Casmurro* em *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960) e lança nova luz sobre a obra, desnudando os artifícios utilizados pelo narrador e transformando-o de acusador a acusado, pois demonstra que o livro requer muito mais atenção do que se pensava anteriormente e esconde diversas armadilhas e dualidades.

O eterno feminino seria, portanto, reflexo direto da paixão masculina e surgiria do desejo de apreender a amada por meio do discurso, dessa forma os adjetivos elevados surgem da tentativa de traduzir a experiência amorosa revestindo-a de encantamento e fascínio.

Assim, a partir da elucidação dos conceitos do eterno feminino e da mulher fatal, é possível perceber que no caso das obras trabalhadas esses arquétipos surgiriam da tentativa de apreender a amada em sua complexidade e a impossibilidade de representá-la totalmente por meio da narrativa faria com que o narrador oscilasse entre a elevação e danação da amada, por meio do eterno feminino e da mulher fatal. Como resultado a narrativa torna-se fragmentária.

Nos capítulos a seguir trabalharemos essas questões de forma mais complexa e detida, abordando como o eterno feminino se manifesta nas obras estudadas.

3. O eterno feminino em *Werther*

3.1 *Werther*: o *Sturm und Drang* e a idealização

Em 1774 Goethe publicava *Die Leiden des Jungen Werther*⁶, traduzido em português para *Os sofrimentos do jovem Werther* e, em algumas edições, apenas *Werther*. O livro, uma novela epistolar, repercutiu por toda a Alemanha, causando grande comoção (HEISE; RÖHL, 1986).

O tema do livro é a paixão, mas não a paixão disciplinada, condizente com os padrões sociais. É uma paixão intensa e extrema que dura até a aniquilação das forças vitais do apaixonado, como um último ato contra as amarras existenciais, o que condiz com o modelo de moralidade estética a que foram sensíveis contextos culturais como o *Sturm und Drang* e o romantismo.

Ao representar uma paixão idealista, em linhas repletas de linguagem poética e, além disso, demonstrar – com *Werther* – o anseio por transcendência que agitava os jovens intelectuais de fins do século XVIII, Goethe acaba por negar os preceitos estéticos do classicismo (relativos ao equilíbrio e ao racionalismo) transformando-se em um precursor do romance romântico. Com efeito, a personalidade do protagonista, *Werther*, será um dos grandes modelos de indivíduo romântico que figurará não apenas nos heróis da ficção como também na configuração do eu lírico típico da poesia romântica.

Apesar de ser conhecido por sua contribuição ao romantismo, *Werther* pertenceria ao *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto), movimento que corresponde ao pré-romantismo alemão, devido a época de sua criação, já que foi publicado em 1774, e por portar muitos valores desse movimento que marcou as letras germânicas entre 1767 e 1785 (VOLOBUEF, 1991, p. 29).

Sturm und Drang era, originalmente, o título de uma obra de Friedrich Maximilian Klingler (1752- 1831) e surgiu das propostas de Johann Gottfried von Herder (1744 - 1803) “gênio, natureza, originalidade”, como reação aos excessos da racionalidade do iluminismo, aos quais contrapõem a subjetividade e o sentimentalismo, traços fundamentais do *Sturm und Drang*, que juntamente com a melancolia, a valorização da originalidade, a oposição a regras e convenções, assim

⁶ Na versão original de publicação “Die Leiden des jungen Werthers”.

como o interesse pela nacionalidade e o desejo de retorno a Natureza, compõem as características principais desse movimento que serviu de ponto de partida para o que viria a ser o romantismo (VOLOBUEF, 1999, p. 29).

Para o *Sturm und Drang* o ideal literário não era o poeta altamente instruído e sim o poeta genial, que cria suas próprias regras e age sob o efeito da inspiração; assim, para essa geração de artistas, o valor da obra está não apenas em sua forma, mas em sua sinceridade. Para os jovens do *Sturm und Drang* era necessário romper com os cânones tradicionais, para, dessa forma, promover a liberdade criativa que necessariamente impele o gênio, o artista inspirado, a questionar os limites oferecidos pelos gêneros e pelas normas de decoro (HEISE; RÖHL, 1986, p. 27).

Assim, o gênio seria aquele que não necessita de regras para sensibilizar e genial é a ausência de imitações e a liberdade. Nas palavras de Carpeaux, os “pré-românticos alemães pretendem viver e escrever sem e contra as regras da sociedade e da literatura do século; por isso julgam-se ‘gênios’”. (CARPEAUX, 1994, p. 65). Para esses escritores, o aprimoramento da subjetividade permitiria uma melhor perspectiva sobre o mundo, o que favoreceria a reflexão sobre o ser e a vida, auxiliando, assim, no desenvolvimento do indivíduo e em sua constante evolução pessoal, permitindo a ele libertar-se das amarras, sociais e estéticas, limitadoras de sua criatividade artística e, por meio da sensibilidade livre, creem os pré-românticos, seria possível o almejado retorno à natureza, compreendida como a experiência de mundo pura e ideal.

Esse desejo de retornar à natureza surge porque, com a ascensão da modernidade, os poetas do *Sturm und Drang* sentem que a intimidade entre indivíduo e *physis* se perdeu, tendo o homem sido privado do contato com o elemento sagrado imanente à natureza. Resgatar essa união, essa volta ao sagrado e o reencontro do ser com a dimensão do absoluto, está entre os grandes objetivos que regem a ontologia dos escritores do *Sturm und Drang* e do romantismo, concentrando sua visão sobre o ideal. Como demonstra Schiller, em *Poesia ingênua e sentimental* (1796) – obra que, embora seja posterior à fase pré-romântica de Schiller, comunica-se com as concepções existenciais do *Sturm und Drang* –, a busca do ideal para o poeta moderno é antes um retorno a um estado de completude perdido; a natureza seria a materialização desse estado:

[A Natureza] não é para nós senão o ser espontâneo, a substância das coisas por si mesmas, a existência segundo leis próprias e imutáveis [...] [daí, o que se aspira da natureza não é algo] estético, mas moral. [Mas as manifestações da natureza] são o que nós fomos, são o que devemos vir a ser de novo. [...]

nossa cultura deve nos reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade. São, portanto, expressão de nossa infância perdida, que para sempre permanece como aquilo que nos é mais precioso, por isso, enchenos de uma certa melancolia. Ao mesmo tempo, são expressão de nossa suprema completude no Ideal, transportandonos, por isso, a uma sublime emoção (SCHILLER, 1991, p. 44).

A natureza para os românticos, pois, se oferece não apenas como objeto de contemplação e referência para a criação artística, além disso, ela porta uma experiência moral, de busca da verdade. Mais precisamente, o retorno à natureza propõe que a experiência estética (de contemplação dos fenômenos naturais, de fruição da arte) permitiria a elevação do espírito sensível à dimensão do ideal. A arte, nesse plano, não se restringe à promoção do enlevo dos sentidos, mas encerra uma ontologia que acena à possibilidade de se descortinar, via fruição, a verdade, as correspondências entre os fenômenos do mundo, o absoluto.

Por isso, para os românticos a natureza possuía extrema importância e eles buscavam “reencantá-la”, torná-la parte da vida humana novamente, como um componente imprescindível para o crescimento individual e espiritual, sendo essa, por exemplo, a principal busca da filosofia religiosa da natureza de Schelling, e também um tema inesgotável da poesia e pintura romântica, que tentavam encontrar correspondências entre a essência humana e a natureza, a tempestade externa e a interna (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 55).

É importante dizer que no romantismo alemão eles não buscam imitar ou copiar a natureza, pelo contrário, ela “revela-se um complexo cujo essência é subjetiva e centrada em aspectos individuais – uma compleição ancorada nas teorias de Fichte, que via no Eu a fonte do universo.” (VOLOBUEF, 1999, p. 118).

Em *Werther* a natureza é extremamente valorizada; para o protagonista do romance: “Só ela é de uma riqueza infinita e só ela forma o grande artista⁷.” (GOETHE, 2009, p. 24) o que corrobora com a visão pré-romântica da natureza, visto que para os pensadores desse movimento era necessário estar próximo da natureza, como uma forma de combater a racionalidade fria e a mecanicidade da sociedade moderna. Assim, o retorno à natureza se inscreve no plano das reações críticas à modernidade consideradas por Löwy e Sayre, em *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*, como determinantes para a visão de mundo romântica, mais precisamente como elemento do esforço por reencantar o mundo, restituir aos

⁷ Sie allein ist unendlich reich, und sie allein bildet den großen Künstler (GOETHE, 2005, p. 14).

fenômenos e experiências do mundo uma aura mítica, transcendente (LÖWY; SAYRE, 2015). Conforme dizem Löwy e Sayre “uma das principais modalidades românticas de ‘reencantamento’ do mundo é o retorno às tradições religiosas e por vezes místicas” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 53), mas não devemos por isso supor que o único modo de “reencantamento” utilizado pelos românticos era de cunho religioso, pois “eles também se voltam para a magia, as artes esotéricas, a feitiçaria, a alquimia, a astrologia; redescobrem os mitos pagãos ou cristãos, as lendas, os contos de fadas, as narrativas góticas; exploram os reinos ocultos do sonho e do fantástico” (LÖWY, SAYRE, 2015, p. 53).

Werle (2017), em seu artigo “Natureza e Sociedade no Werther de Goethe” (2017), analisa *Werther* a partir de seus padrões estéticos, assim, para ele, a obra pode ser dividida em duas partes, sendo a primeira responsável por narrar o encontro de Werther e Charlotte e o nascimento e desenvolvimento de uma paixão. Por isso, “Neste momento, pode-se dizer que o clima do romance é de alegria, de felicidade, quando se reflete uma sintonia entre o amor e a natureza” (WERLE, 2017, p. 40). Mas conforme a narrativa vai se desenvolvendo e avançando em direção à segunda parte, os sintomas de melancolia e tristeza de Werther começam a aparecer e dar o tom do enredo, principalmente com o aparecimento de Albert (WERLE, 2017, p. 40).

Na segunda parte começa a tragédia propriamente dita de Werther, e é significativo notar que, em oposição à primeira parte onde domina a natureza, surge aqui fortemente em primeiro plano o tema da sociedade, no caso específico de Werther, a incompatibilidade entre o indivíduo e a sociedade, e isso justamente quando Werther tenta encontrar uma ocupação na sociedade, um trabalho (WERLE, 2017, p. 40).

A natureza fica, então, em segundo plano, pois os conflitos existentes entre Werther e seus pares dão o tom da narrativa no começo da segunda parte. É quando ele retorna para o lado de Charlotte, que agora já se encontra casada, que a natureza volta a ser retratada com intensidade. Mas agora essa natureza passa a ser o espelho da perturbação interior de Werther, que se agrava cada vez mais.

Por mais que o romance de Goethe seja tomado pelo tema da interioridade dos sentimentos de Werther, por todos os lados da obra tem-se a presença de inúmeras imagens de grande vigor e vitalidade. Isso nos remete à ideia de uma subjetividade que, ao mesmo tempo em que se volta a si mesma, penetra na amplitude do mundo, na natureza. Estamos, de certo modo, a um passo da noção de gênio, tal como aparece em Kant como talento dado ao homem pela natureza. Conforme se vê nos *Lieder* de Goethe, cuja primeira inspiração são as canções populares, a ideia de subjetividade não significa um recuo meramente interior para a formalidade dos sentimentos, mas a expressão de uma penetração no todo da natureza. Quanto maior essa

expansão, esse estar dentro (*innig sein*) no exterior, mais interior o sujeito se torna, mais amplo se torna a sua interioridade e vice-versa (WERLE, 2017, p. 43).

O que condiz com os ideais do *Sturm und Drang*, pois o romance apresenta, em suas linhas, a essência desse movimento, visto que no livro há uma extrema valorização da natureza e da subjetividade do indivíduo que não se encaixa no mundo do “filisteu” e que busca sorver a vida de maneira intensa e singular. Assim, Werther valoriza a experiência de contato com a natureza, como é possível notar no seguinte relato de suas impressões sobre o ambiente natural:

Uma alegria contagiante apoderou-se de minha alma, semelhante às doces manhãs de primavera, que desfruto com todo o coração. Estou sozinho e contente por poder viver numa região criada para almas como a minha [...] Quando este vale encantador exala em torno de mim todos os seus aromas e o sol alto descansa na superfície da escuridão impenetrável de minha floresta e somente alguns raios penetram no interior do santuário, eu então, deitado na relva ao pé do riacho, bem próximo à terra, descubro maravilhado milhares de plantinhas diferentes; quando sinto bem próximo de meu coração o formigar desse pequeno mundo entre as ervas, essa multidão incontável de minúsculos vermes e insetos e sinto a presença do Todo-Poderoso que nos criou á sua imagem e semelhança, e o sopro de Seu infinito amor que nos eleva e nos mantém flutuando na glória eterna [...] (GOETHE, 2009, pp. 15-16).

Por amar a natureza, Werther se sente acolhido por ela e é por meio dela que ele se sente conectado ao mundo e a sua própria alma, além de ao Todo-Poderoso. Assim, a sensibilidade tão cara ao *Sturm und Drang* - e posteriormente ao romantismo – é o que faz com que ele se eleve além de si mesmo ao constatar as maravilhas do mundo. Quando ele afirma se sentir contente por poder estar em um lugar criado para almas como a dele, ele atesta sua sensibilidade e o fato de que somente pessoas sensíveis como ele podem apreciar a dimensão da glória da natureza.

Segundo Werle (2017) em *Werther* a ideia de subjetividade começa a surgir como modelo de uma atividade ilimitada e infinita que se encontra acima de regras e procedimentos formais, estando até mesmo, de certo modo, acima da própria

⁸ Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich den süßen Frühlingsmorgen, die ich mit ganzem Herzen genieße. Ich bin allein und freue mich meines Lebens in dieser Gegend, die für solche Seelen geschaffen ist wie die meine. [...] Wenn das liebe Tal um mich dampft und die hohe sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege uns näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen mir merkwürdig werden; wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen näher an meinem Herzen fühle und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Alliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält (GOETHE, 2005, pp. 8- 9).

linguagem, pois em muitos momentos a impressão que se tem é de que Werther não consegue articular, por meio da linguagem, tudo o que sente (WERLE, 2017, p.41).

Em diversos momentos Werther afirma, nas mais variadas situações, que a linguagem não poderia ser suficiente para descrever algo vivido por ele, e além disso, ele não saberia se expressar de forma satisfatória sobre o ocorrido, como por exemplo em sua carta de 24 de julho, na qual afirma nunca ter sido tão feliz e tão sensível à natureza, e no entanto, “Não sei como me expressar, minha imaginação está tão fraca, tudo oscila e se desfaz diante de minha alma, que não sou capaz de reter nenhum traço⁹” (GOETHE, 2009, p. 59). Essa dificuldade de traduzir o que é visto e/ou sentido em palavras ou até mesmo por meio da arte visual, é expressada em vários momentos da obra.

Quando tudo começa a escurecer diante de meus olhos e o mundo à minha volta e o céu repousam em minha alma como a imagem de uma mulher amada... então, frequentemente suspiro e penso; Ah! Se você pudesse exprimir tudo isso, se pudesse passar para o papel o sopro de tudo o que vive em você com tanto calor e com tanta plenitude, fazendo dele o espelho de sua alma, tal como a sua alma é o espelho de Deus infinito! – Meu amigo... Mas desfaleço e sucumbo ante o poder da magnitude destas imagens¹⁰ (GOETHE, 2009, p. 16).

Sendo assim, a subjetividade é extremamente valorizada no romance, e com frequência Werther se “interioriza”, como por exemplo em 22 de maio: “Volto-me para dentro de mim mesmo e encontro um mundo! Mais de pressentimentos e desejos que de raciocínios e forças vitais. E então, tudo flutua ante meus olhos, sorrio e sonhando penetro ainda mais neste mundo¹¹” (GOETHE, 2009, p. 22).

Portanto, a interioridade apresentada como espaço do sentimento exacerbado é uma constante em *Werther*, assim como a presença da mulher como materialização do ideal. No romantismo a amada não é destinatária de uma forma corriqueira de amor, ela é musa inspiradora, ídolo distante e encarnação da aspiração à transcendência. Tais traços são claramente perceptíveis no fascínio exercido por

⁹ Ich Weiß nicht, wie ich mich ausdrücken soll, meine vortellende Kraft ist so schwach, alles schwimmt und schwankt so vor meiner Seele, dass ich keinen Umriss packen kann (GOETHE, 2005, p. 36).

¹⁰ [...] wenn dann um meine Augen dämmert und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn wie die Gestalt einer Geliebten, dann sehne ich mich oft und denke: Ach, könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, dass es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes! - Mein Freund! - Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen (GOETHE, 2005, p. 9).

¹¹ Ich kehre in mich selbst zurück und finde eine Welt! Wieder mehr in Ahnung und dunkler Begier als in Darstellung und lebendiger Kraft. Und da schwimmt alles vor meinen Sinnen, und ich lächle dann so träumend weiter in die Welt (GOETHE, 2005, p. 12).

Charlotte sobre Werther, não apenas como a mulher amada e objeto de desejo, mas sim como a manifestação e materialização de seus anseios e, conseqüentemente, do ideal romântico inalcançável, como a flor azul de *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis (1963) (apud VOLOBUEF, 1999): o norte de uma eterna busca externa que termina por alterar completa e irreversivelmente aquele que o demanda. Essa busca representada pela flor azul “com a qual sonhou Heinrich e em cuja busca sai pelo mundo – transformou-se no símbolo do romantismo e passou a corporificar a perene insatisfação imanente ao romantismo alemão” (VOLOBUEF, 1999, pp. 45- 46).

Para Werther, Charlotte é tão inalcançável quanto à flor azul com a qual o *Heinrich* de Novalis sonha, a diferença primordial entre os dois é que a flor azul seria na realidade uma metáfora para “a busca verdadeira, que se processa no interior do indivíduo” (VOLOBUEF, 1999, pp. 46- 47), de forma que por mais que seu objetivo jamais possa ser alcançado, Heinrich acaba evoluindo como *ser* de forma que sua busca, apesar de inconclusa, lhe rende amadurecimento e diversas experiências. Porém, o mesmo não acontece com Werther, pois Charlotte está visivelmente próxima e mantêm um relacionamento amigável com ele, mas ele não pode tocá-la, seu objeto de desejo e razão de seu afeto e delírios mais profundos acaba por ser o motivo de sua queda; ao invés de ascender, sua busca acaba por destruí-lo, culminando, por fim, em seu icônico suicídio.

Dessa forma, o romance epistolar, *Os sofrimentos do jovem Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774), apresenta como protagonista uma personagem capaz de traduzir “os sentimentos de toda uma geração de jovens”, pois demonstra o conflito do indivíduo que se encontra entre a realidade filisteia prática e os ideais subjetivos, sendo essa a “razão do fracasso do indivíduo idealista frente ao mundo. Werther, o representante dos ideais da jovem intelectualidade burguesa, suicida-se no final” (HEISE; RÖHL, 1986, p. 30).

Esse suicídio é extremamente significativo na medida em que transcende o sentido óbvio, do indivíduo que se suicida por não conseguir o amor, a causa do suicídio não é apenas essa afinal. Seu suicídio é um grito de protesto contra a sociedade e seus parâmetros objetivos e mesquinhos que não consideram a singularidade da vida interior dos indivíduos, mas sim os obrigam a adaptar-se e adequar-se às normas da vida social, à regulação dos sentimentos, constringendo-os nos limites do utilitarismo e da moralidade burguesa, tão distantes do grande ideal. Pode-se entender, portanto, o suicídio de Werther como uma reação extremada diante

da ordem social estabelecida sobre as bases do cálculo frio, da esterilização da imaginação e do desencantamento do mundo. Segundo Löwy e Sayre (2015) a ênfase do romantismo na interioridade e numa visão encantada do mundo não representam simplesmente evasão, mas uma forma de resistência às circunstâncias do tempo, ao modelo de vida instaurado pela burguesia com o advento da modernidade:

Portanto, é contra o conjunto desse fenômeno – contra os efeitos diversos do advento sem precedentes de uma economia de mercado e em especial contra sua penetração na vida cultural, mas também contra certas facetas ideológicas do espírito das Luzes e em particular contra seus aspectos mais intimamente ligados à nova “reificação” da vida, que reduzem as aspirações humanas a cálculos egoístas – é contra tudo isso que o romantismo do final do século XVIII vem protestar (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 74).

Como precursor do romantismo o *Sturm und Drang* já traz em seu cerne as sementes que eclodiriam no romantismo, logo, é de se esperar que mesmo que pertença ao *Sturm und Drang*, *Os sofrimentos do jovem Werther* carregue questionamentos que são caros a ambos os movimentos. É por isso que *Werther* é tão importante para a literatura posterior e principalmente para o romantismo, pois nele se encontra o gérmen da busca pela formação do indivíduo, sua emancipação e evolução subjetiva. Além disso, *Werther* é a representação do homem moderno em crise existencial, pois manifesta a dor e o cansaço de saber que a realidade jamais será capaz de satisfazer as necessidades do espírito, ou dirimir o *Weltschmerz*. Na obra, o ideal choca-se com a realidade, o que resulta numa visão de mundo marcada por desilusão e melancolia.

Assim, em *Os sofrimentos do jovem Werther* assistimos à queda do protagonista que em um de seus últimos dias afirma “Pela última vez, sim, pela última vez, abro estes olhos. Oh, nunca mais tornarão a ver o sol, um dia cinzento e nebuloso encobre-os. Sim, fique de luto, ó natureza! O seu filho, o seu amigo, o seu amado aproxima-se de seu fim¹²” (GOETHE, 2009, p. 164). Nesse momento, *Werther*, que aspirava ao retorno e à integração à natureza logra essa integração a partir do luto da natureza, que supostamente lamentaria sua ausência. Assim, em linhas gerais, é possível dizer que a busca da plenitude que em vida lhe foi impossível, é alcançada em morte, visto que então ele poderia integrar a natureza, pois tornaria a fazer parte da mesma ao ser enterrado e ter seu corpo decomposto e devorado. Nessas palavras

¹² Zum letzten Male denn, zum letzten Male schlage ich diese Augen auf. Sie sollen ach! die Sonne nicht mehr sehen, ein trüber, neblicher Tag hält sie bedeckt. So traure denn, Natur! Dein Sohn, dein Freund, dein Geliebter naht sich seinem Ende (GOETHE, 2005, p. 104).

de Werther há uma integração com a natureza por via negativa. A morte surge como fuga à frustração de não ter logrado o absoluto em vida.

Interessante ressaltar que até mesmo o local escolhido por Werther para seu descanso definitivo é extremamente simbólico, visto que ele solicita ser enterrado em um local sagrado: “No fundo do cemitério, no canto que dá para os campos, há duas tílias; é ali que desejo repousar¹³ (GOETHE, 2009, p. 172)”. Ou seja, ele deseja repousar em solo sagrado (cemitério), mas o mais próximo possível da natureza, de forma que possa se sentir integrado com ela derradeiramente, por isso solicita ser enterrado próximo ao campo e debaixo de duas tílias (*tília tormentosa*), árvores essas que eram consideradas pelos germânicos como “árvores sagradas com poderes mágicos que protegiam os guerreiros”¹⁴. Assim, Werther teria seu descanso final protegido e ladeado por duas árvores sagradas.

¹³ Auf dem Kirchhofe sind zwei Lindenbäume, hinten in der Ecke nach dem Felde zu; dort wünsche ich zu ruhen (GOETHE, 2005, p. 110).

¹⁴ Guia Ilustrado de Vinte e Cinco Árvores de Lisboa. Câmara Municipal de Lisboa, 2015. Disponível em: https://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/livro25_arvores_de_lisboa. Acesso em: 15 de jun. de 2020.

3.2 *Werther*: o gênero epistolar e a escrita fragmentária

Publicado em 1774, *Os sofrimentos do jovem Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*), romance epistolar de Johann Wolfgang von Goethe, fez um sucesso tão estrondoso que foi considerado o primeiro *best-seller* (STEINHAEUER, 1974) da literatura alemã, além de ter sido um marco do *Sturm und Drang* e, conseqüentemente, do romantismo alemão.

Narrado em primeira pessoa, o livro possui notas de rodapé que indicam que alguns nomes e locais foram substituídos por dados fictícios, o que contribui para que o leitor realmente acredite no narrador, como se a história narrada e a personagem fizessem parte de seu próprio mundo; assim sendo, fica mais fácil para o leitor acreditar na transposição das emoções e sofrimentos do autor para as páginas deste livro.

Em *Os sofrimentos do jovem Werther*, é mediante as cartas enviadas por Werther a seu amigo Wilhem que o leitor tem contato com toda a história dessa personagem tempestuosa, que encontra na morte a única saída para uma vida que não pode ser plena, já que ele nunca poderia ter aquilo que mais desejava e claramente não se encaixava na sociedade na qual estava inserido. Além disso, a personagem transmite através de seu destino individual, como dito anteriormente, os sentimentos de toda uma geração de jovens (HEISE; RÖHL, 1986, p. 30).

Werther é um romance epistolar pouco convencional¹⁵, pois diferente de grande parte da literatura do gênero, não há no livro trocas de confidências entre o remetente (Werther) e seu destinatário (Wilhelm), pois só temos acesso às cartas de Werther. Mas há uma explicação para isso, pois logo no preâmbulo do livro seu editor explica que reuniu tudo o que conseguiu da história do “pobre Werther” (GOETHE, 2009, p. 9) após sua morte, ou seja, nesse caso as respostas de Wilhelm não seriam necessárias, pois o foco é na história de Werther, seus sentimentos, angústias e os motivos que culminaram em seu suicídio.

A narrativa é, portanto, composta prioritariamente por cartas e bilhetes que supõem um remetente cujas respostas não compõem a trama, porém há momentos na narrativa em que existem indicações de uma correspondência anterior do amigo a qual Werther responde, como, por exemplo, em: “Você está perguntando se é para

¹⁵ Para Schiffman (2008) por se tratar de um monólogo no qual não há trocas de correspondências, *Werther* é um novo tipo de narrativa epistolar (SCHIFFMAN, 2008, p. 425).

me enviar os meus livros? Meu caro, pelo amor de Deus, mantenha-os longe da minha vista!” (GOETHE, 2009, p. 17), porém, em outros momentos a impressão que se tem é de que Werther escreve mais para si mesmo, sem esperar exatamente uma resposta. Apesar de ser difícil separar com precisão as cartas dos bilhetes e anotações do protagonista, isso se torna, de certa forma, irrelevante, pois todos os escritos são compostos supondo um destinatário; alguns são direcionados a Wilhelm, outros a Charlotte e outros ainda a si mesmo. O fato de serem apresentadas apenas as palavras de Werther resulta no desenvolvimento do romance como um monólogo que nasce da recomposição de fragmentos. A narrativa é apresentada como um diário-íntimo, no qual a alma do narrador é desnudada, suas camadas sendo penetradas uma a uma, de forma que a narrativa vai ganhando um caráter ainda mais intimista conforme o avançar da história rumo à revelação da tempestade que se forma no interior de seu protagonista.

Em nossa análise consideramos que o livro seria composto por três partes: a primeira e a segunda sendo estruturadas a partir das cartas e notas de Werther, organizadas posteriormente pelo suposto editor; e a terceira correspondendo à intervenção direta do editor que se mescla as últimas cartas de Werther. É nessa terceira parte que se tem acesso aos sentimentos das demais personagens e suas ações sem a mediação da voz e da perspectiva de Werther, por isso, podemos dizer que é apenas nessa parte da narrativa que é possível conhecer melhor as personagens, principalmente as que compõem o triângulo amoroso. Mas nesse ponto da trama a situação já atingiu seu limite e o relacionamento entre as personagens já se encontra extremamente desgastado.

No último segmento do romance, identificado pelo título “O editor ao leitor” há, predominantemente, uma narrativa dos últimos dias de Werther. O editor das correspondências de Werther assume a função de narrador e afirma ter feito:

[...] o possível para recolher todos os pormenores da boca daqueles que pudessem estar bem informados sobre a sua história; ela é simples e todos esses depoimentos coincidem até nos mínimos detalhes [...] Resta-nos narrar fielmente tudo aquilo que ficamos sabendo, depois de redobrados esforços, intercalando as cartas deixadas pelo falecido, sem menosprezar o menor bilhete encontrado [...]”¹⁶ (GOETHE, 2009, p. 135).

¹⁶ Ich habe mir angelegen sein lassen, genaue Nachrichten aus dem Munde derer zu sammeln, die von seiner Geschichte wohl unterrichtet sein konnten; sie ist einfach, und es kommen alle Erzählungen davon, bis auf wenige Kleinigkeiten [...] Was bleibt und übrig, als das Jenige, was wir mit wiederholter Mühe erfahren können, gewissenhaft zu erzählen, die von dem Abscheidenden hinterlassenen Briefe einzuschalten und das kleinste aufgefundene Blättchen nicht gering zu achten (GOETHE, 2005, P. 84).

Esse narrador, ainda apresenta traços de onisciência, como é possível perceber no trecho a seguir “No caminho, os seus pensamentos também se detiveram neste assunto. ‘Sim, sim’, disse a si mesmo, rangendo secretamente os dentes”¹⁷ (GOETHE, 2009, p. 137). Portanto, é nessa parte do livro que se encontra, talvez, a parte mais “confiável” de toda a narrativa, pois apesar de não sabermos quem seria o editor, seu relato é, em teoria, mais imparcial que as correspondências de Werther, já que é emitido com distanciamento do evento e busca abranger também as ações e sentimentos dos demais envolvidos nos acontecimentos.

Por fim, apesar do livro não ser estruturado apenas por cartas, se trata de uma narrativa epistolar, pois há a predominância do gênero na obra, o que torna o romance uma narrativa epistolar.

Para Bovet (2006) definir a carta apenas como comunicação não seria suficiente para abarcar toda a dinâmica que sustenta esse gênero comunicativo à distância, que justamente por esse detalhe adquire maior autonomia e capacidade de distanciamento, pois com a carta é possível estabelecer uma distância entre quem escreve e suas palavras, o que permite ordenar a narrativa. Diferente do que acontece com a comunicação oral, a comunicação epistolar permite expressar-se sem interrupções. Além disso, na carta a comunicação entre o remetente e o destinatário ocorre em tempos e espaços diversos, pois o presente em que a carta é escrita diverge do momento em que é lida (BOVET, 2006, p. 23- 24).

Porém, apesar de ser um gênero escrito, interpessoal e à distância, que, conforme dito acima, supõe uma brecha de tempo e espaço entre o emissor e o receptor, a carta imita a comunicação pessoal, oral e direta, mantendo as características da oralidade (BOVET, 2006, p. 24). Por isso, quem escreve uma carta supõe um leitor, um destinatário para o qual ela será endereçada. O discurso adotado mudará de acordo com o grau de formalidade ou intimidade existente entre os envolvidos.

Em *Werther*, a maioria das cartas são endereçadas a um amigo próximo, o que faz com que o discurso seja íntimo, o que é possível notar em diversos momentos da narrativa, como, por exemplo, em: “Confesso a você, meu querido [...]” (GOETHE,

¹⁷ Seine Gedanken fielen auch unterwegs auf diesen Gegenstand. Ja, ja, sagte er zu sich selbst, mit heimlichem Zähnkirschen (GOETHE, 2005, p. 85).

2009, p. 27). O que gera uma intimidade e elo afetoso entre quem lê as cartas e seu remetente, pois, conforme afirma Bovet (2006) a carta se associa ao mito da sinceridade, da transparência e da espontaneidade da escrita, a comunhão perfeita entre dizer e sentir (BOVET, 2006, p. 24). Ou seja, por ser um gênero voltado à comunicação direta entre o receptor e o emissor, a carta acaba sendo um gênero que causa a impressão de proximidade apesar da distância (temporal, espacial).

No romance existem momentos nos quais Werther admite ter omitido fatos ou acontecimentos, seja por considerar não terem relevância, ou apenas porque não tinha vontade para descrevê-los. Como podemos ver a seguir:

Deixei-me levar pelo arrebatamento, pelas comparações e pelo tom declamatório e não acabei de contar o que aconteceu com as crianças¹⁸ (GOETHE, 2009, p. 26).

Por que não escrevo a você? – Você me pergunta isso, justamente você, e que... Resumindo: conheci alguém que me tocou levemente o coração. Tenho... não sei¹⁹ (GOETHE, 2009, p. 30).

Será difícil contar na ordem como tudo aconteceu; como acabei conhecendo uma das criaturas mais adoráveis. Sinto-me contente e feliz e, portanto, um péssimo cronista²⁰ (GOETHE, 2009, p.30).

Não sei mais onde parei com a minha narrativa da última vez²¹ (GOETHE, 2009, p. 40).

Por isso há um lapso entre as datas, alguns dias são narrados quase em sequência, enquanto entre outros há um espaço de vários dias em que não é possível saber o que aconteceu nesse tempo. Portanto, sabe-se que a narrativa é fragmentária e recheada de ausências. “Ainda não contei a você o que aconteceu na volta do baile e hoje também não tenho tempo para isso”²² (GOETHE, 2009, p. 40), e apesar dele, ainda assim, contar o que se sucedeu na volta, conta-o resumidamente e sem muitos detalhes.

A escrita fragmentária difundida pelo romantismo compõe obras literárias que não se encerram em si mesmas e com isso permitem o exercício reflexivo para se

¹⁸ Ich bin, wie ich sehe, in Verzückung, Gleichnisse und Deklamation verfallen und habe darüber vergessen, dir auszuerzählen, was mit den Kindern weiter geworden ist (GOETHE, 2005, p. 15).

¹⁹ Warum ich dir nicht schreibe? - Fragst du das und bist doch auch der Gelehrten einer? Du solltest raten, dass ich mich wohl befinde, uns zwar - kurz und gut, ich habe eine Bekanntschaft gemacht, die mein Herz näher angeht. Ich habe - ich weiß nicht (GOETHE, 2005, p. 17).

²⁰ Dir in der Ordnung zu erzählen, wie's zugewandelt ist, dass ich eins der liebenswertigsten Geschöpfe habe kennen lernen, wird schwer halten. Ich bin vergnügt und glücklich und also kein guter Historienchreiber (GOETHE, 2005, p. 17).

²¹ Wo ich neulich mit meiner Erzählung geblieben bin, Weiß ich nicht mehr (GOETHE, 2005, p. 24).

²² Was auf unserer Hereinfahrt vom Balle geschehen ist, habe ich noch nicht erzählt, habe auch heute keinen Tag dazu (GOETHE, 2005, p. 25).

preencher as lacunas. Assim, o “fragmento expressava a provisoriedade do seu caráter estético e a inserção num processo de aperfeiçoamento, caracterizando-se como forma artística inacabada e aberta de Poesia” (BARBOSA, 2000, p. 58).

Além disso, o fragmento escaparia ao presente devido a sua constituição sugestiva, sempre em “formação” mesmo que já esteja “pronto”. Sua função seria condensação e deslocamento (SCHLEGEL, 1994, p. 18). Ou seja, o fragmento condensa grandes ideias em poucas linhas, o que abre margem à interpretação e constante “aperfeiçoamento” da obra, pois a cada leitor essas lacunas serão preenchidas novamente pela reflexão ativa.

A necessidade do fragmento ultrapassa uma suposta vocação atomizante do pensar. Toda *Darstellung*, exposição, letra, implica finitude e limitação concretas; mas o que busca a expressão é nada menos que o absoluto. Nesse acoplamento impossível, o infinito atua como linha de fuga que denuncia a imperfeição da forma. Se o absoluto não pode ser representado em si mesmo, o ponto de enlace entre o absoluto e o finito é o quase-representável, podendo-se evocá-lo apenas à medida que se apresenta como parcial e provisório, mero indicador de uma presença, continuamente em processo de montagem e desmontagem (SCHLEGEL, 1994, p.17).

Assim, a estrutura fragmentária demonstra que a impressão de inacabamento não é um produto de falha, mas um exercício de exploração do caráter expressivo da lacuna, parte constitutiva da obra que amplia o sentido de um texto ao conferir a força da sugestão; para Schlegel, as limitações necessariamente interpostas entre o que se pode expressar e o absoluto são transpostas, de algum modo, pelo fragmento, que permite que a natureza irrepresentável do absoluto seja partilhada de algum modo pelo “quase-representável” que emerge do contraste entre o expresso e o lacunar.

Schlegel diz ainda que a opção pelo fragmento é antes de tudo uma escolha tática do autor, que decide através do fragmento, demonstrar que aquilo que se vê não é o todo da narrativa. “A sutileza da manobra exige, no entanto, que o efeito seja amplificado por meio de reiteraões insistentes; um fragmento não subsiste sozinho” (SCHLEGEL, 1994, p. 17), mas os fragmentos se complementam e agem em conjunto em prol do “todo”, pois cada fragmento precisa, por sua vez, “repetir, complementar, contradizer e pontuar todos os outros que o acompanham nesta sintaxe sem controle, alimentando a dinâmica de reação em cadeia” (SCHLEGEL, 1994, p. 17). Um fragmento é, portanto, “o vestígio de uma forma não-realizada”, um “Espírito que respira, palpitações do vivo” (SCHLEGEL, 1994, p. 18).

Um lugar-comum do Romantismo é a afirmação que o essencial, o mais importante, não pode ser expresso, porque está sempre além da palavra. Daí

uma espécie de fuga, de renúncia à expressão plena, que aparece nos protestos de incapacidade por parte do escritor, na preferência pela sugestão em lugar da designação, no gosto pela elipse e a interrupção, no uso das linhas pontilhadas para sugerir que o texto é truncado, por não ser capaz de alcançar a plenitude expressional (CANDIDO, 2006, p. 140).

Para Candido (2006), o fragmento definiu-se verdadeiramente no romantismo, período em que adquiriu maior relevância e no qual se tornaria um padrão estético capaz de influenciar tendências vindouras. Esteticamente, o fragmento seria um texto curto que parece não ter fim ou começo, sendo construído com a intenção de bastar-se em si mesmo, e valorizando a parte em detrimento do todo. Há ainda o falso fragmento, no qual o texto se encontra completo, mas o autor simula interrupções da narrativa com o intuito de indicar que está faltando algo, o que não é o caso (CANDIDO, 2006, p. 140). Candido (2006) afirma que independente de se tratar de um fragmento verdadeiro ou não, em ambos os casos “o inacabado e o vago não apenas correspondem à impotência da palavra, mas parecem sinal de profundidade, mistério, sonho, como se o leitor fosse posto diante de ruínas sugestivas de um texto cujo caráter incompleto desperta a imaginação” (CANDIDO, 2006, p. 140).

É importante ressaltar que um texto pequeno não significa que se trate de um fragmento, visto que para que esse ocorra é necessário que existam lacunas intencionais no texto e que o mesmo não possua uma estrutura convencional, (começo, meio e fim) perfeitamente delimitados (CANDIDO, 2006, p. 140).

Em *Werther* tem-se uma narrativa fragmentária - o gérmen do que se propagaria com força no Romantismo - pois, como dito anteriormente, as cartas e bilhetes reunidos pelo “editor” são evidentemente fragmentos que deixam claro que não se trata do todo, mas sim do que foi encontrado, principalmente por meio dos lapsos de tempo entre as cartas, mas também pelo que consideraremos a ausência de linearidade da obra. A narrativa está viva, palpita, salta no tempo por meio de uma estrutura que permite que o autor-personagem controle o discurso de forma absoluta.

Assim, Goethe opta pela estética do fragmento justamente porque isso tornaria a história mais aberta à interpretação do leitor, além de conceder maior verossimilhança a obra. Por fim, trata-se, portanto, de um romance epistolar que encontra no fragmento a forma de demonstrar que a narrativa está viva e pulsando, e jamais se encerra, mas reverbera.

Além disso, a opção pela escrita fragmentária realizada por Goethe, vem ao encontro com a representação na obra e contribui para o caráter lacunar da

representação de Charlotte, que é evocada pelas palavras de Werther sempre de modo sublimado e hiperbólico, de forma que a Charlotte “real” terá seu “véu” de mistério ligeiramente desvelado apenas nas notas do editor. É a partir da representação de Charlotte realizada por Werther que se tem acesso ao eterno feminino, visto que esse arquétipo seria manifestação (na literatura), da tentativa de representar a amada: é por meio dos sentimentos excessivos de Werther que Charlotte é elevada à altura do eterno feminino. Em outras palavras, assim como Schlegel diz que apenas o fragmento capta o absoluto, toda forma de idealização é favorecida pelo fragmento, inclusive a idealização da mulher.

3.3 As manifestações do eterno feminino em *Werther*

Em *Os sofrimentos do jovem Werther* tem-se a construção de um romance que contempla a vida íntima de seu protagonista e que acaba colocando em seu centro a experiência amorosa convertida em adoração extremada do ente inefável representado por Charlotte, que elevada acima da experiência comum atingirá o patamar do eterno feminino, o que ocorre devido à tentativa de reencantar a vida, trazendo de volta a magia e encantamento que existira outrora. Como dito anteriormente, essa busca pelo reencantamento é uma das características que caracteriza o romantismo, prefigura no *Sturm und Drang* e está presente em *Werther*.

Na tradição ocidental não faltam exemplos de personagens femininas misteriosas e de carga mística, como é o caso da Melusine evocada por Werther. Importante ressaltar que em *Werther* a figura não carrega um sentido negativo ou medonho, pois ele a evoca como objeto de fascínio e enlevo.

Não sei se espíritos vagueiam por esta região, ou se esta ardente fantasia divina se apodera de meu coração, fazendo um paraíso de tudo o que me rodeia. Bem à frente do vilarejo há uma fonte, uma fonte que me fascina e encanta, como a Melusine e a suas irmãs²³ (GOETHE, 2009, p. 16).

Lenda, cujo registro mais célebre é um romance medieval de autoria de Jean de Arras (1387- 1392), Melusine era um espírito das águas (em algumas traduções de *Werther* é traduzido dessa forma), algumas fontes afirmam ser uma fada²⁴, outras, o que denominamos sereia, ou seja: um ser metade mulher, metade peixe. Trata-se de um mito que resiste através dos tempos. Para Nichols (1996), sua resistência se deve ao fato de a lenda ser um eco da tradição folclórica sobre monstros femininos, agentes demoníacos que aparentam ser humanos - manifestando inclusive sentimentos como a paixão - mas que compartilham juntamente com os deuses da vida eterna (NICHOLS, 1996, p.2).

Ao evocar a lenda de Melusine citando-a em sua carta, Werther pretende trazer o encantamento das lendas folclóricas para o momento, em uma tentativa de

²³ Ich weiß nicht, ob täuschende Geister um diese Gegend schweben, oder ob die warme himmlische Phantasie in meinem Herzen ist, die mir alles rings umher so paradiesisch macht. Da ist gleich vor dem Orte ein Brunnen, ein Brunnen, an den ich gebannt bin wie Melusine mit ihren Schwestern (GOETHE, 2005, p. 9).

²⁴ LIMA, Vitor. Melusina: Inspiradora do logo do Starbucks não era sereia. Aventuras na História. 15 jun. 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/historia-melusina-inspiradora-do-logo-do-starbucks-nao-era-sereia.phtml>. Acesso em: 17 de mai. 2020.

reencantamento da realidade. Essa não é a única lenda popular retratada na obra, visto que ele também faz referência à lenda de Heinrich von Ofterdingen²⁵, por meio do jovem que se torna insano supostamente devido a seu amor não correspondido por Charlotte.

Em *Werther*, o protagonista apaixonado pela natureza e pelo ideal de plenitude, valoriza e regozija-se com os encantos da vida simples. Como todo artista, ele busca uma inspiração verdadeira, um mote que o guiará e auxiliará, é em Charlotte que ele encontrará sua musa inspiradora.

Suas impressões, desde o princípio, indicam que o que o cativou, inicialmente, foi a imagem da moça, justamente por isso a primeira representação que se tem dela é a icônica cena em que ela aparece distribuindo pão para os irmãos, vestida de branco.

Atravessei o pátio em direção àquela casa muito bem construída e, após ter subido as escadas, entrei e os meus olhos depararam-se com o espetáculo mais encantador de toda a minha vida. No vestibulo, seis crianças de dois a onze anos apinhavam-se ao redor de uma jovem de bela figura, estatura mediana, num simples vestido branco com laços vermelhos-claros no braço e no peito. Segurava um pão preto e dava a cada uma das crianças, que a rodeavam, um pedaço de acordo com a idade e o apetite, e dava-o a cada um com tanta amabilidade, e todos gritavam tão sinceros seu "Muito obrigada!"²⁶ (GOETHE, 2009, p. 32).

Mas apesar de tão rica descrição do acontecimento, não há um delineamento preciso das características físicas da moça o que cria uma espécie de névoa difusa sobre a personagem que não possui contornos claros e específicos: "uma jovem de bela figura, estatura mediana" (GOETHE, 2009, p. 32) é a primeira descrição que temos de Charlotte no livro, advinda da primeira vez que Werther a encontra, ainda cercada pelos irmãos mais novos e distribuindo-lhes pão. Uma imagem ao mesmo tempo elevada e singela. Uma perfeita manifestação do eterno feminino cristalizada.

²⁵ Heinrich von Ofterdingen seria um poeta lírico, mencionado no épico do século XIII do Sängerkrieg (concurso de trovadores supostamente ocorrido em 1207) no Wartburg. A lenda teria sido perpetuada por Novalis em seu romance de 1802 (*Heinrich von Ofterdingen*) e por E. T. A. Hoffmann em sua novela *Der Kampf der Sänger* de 1818.

²⁶ Ich ging durch den Hof nach dem wohlgebauten Hause, und da ich die vorliegenden Treppen hinaufgestiegen war und in die Tür trat, fiel mir das reizendste Schauspiel in die Augen, das ich je gesehen habe. In dem Vorsaale wimmelten sechs Kinder von eilf zu zwei Jahren um ein Mädchen von schöner Gestalt, mittlerer Größe, die ein simples weißes Kleid mit blassroten Schleifen an Arm und Brust anhatte. Sie hielt ein schwarzes Brot und schnitt ihren Kleinen ringsherum jedem sein Stück nach Proportion ihres Alters und Appetits ab, gab's jedem mit solcher Freundlichkeit, und jedes rief so ungekünstelt sein: "Danke!" [...] (GOETHE, 2005, p. 19).

Apenas com essa descrição não é possível uma construção exata da imagem de Charlotte, são características convenientemente vagas, ela poderia ser praticamente qualquer mulher, todavia, o efeito que desperta sobre a sensibilidade do narrador a coloca acima de qualquer pessoa comum; sobre as impressões geradas pelo primeiro encontro com Charlotte, diz o narrador: “Fiz-lhe uma saudação qualquer, toda a minha alma estava ligada à sua figura, à sua voz, à sua conduta; mal tive tempo de me recuperar da surpresa, quando ela entrou correndo no quarto para buscar as luvas e o leque²⁷” (GOETHE, 2009, p. 32).

É possível que Werther não se estenda em descrições da amada justamente porque as palavras as vezes parecem não ser o bastante e a linguagem mostra-se insuficiente para expressar a dimensão dos sentimentos e impressões geradas por Charlotte logo à primeira vista. Ou seja, Werther admite não ter meios de fazer justiça aos encantos dela. Nesse sentido, sua constatação evoca a relação problemática que conscientemente a palavra poética estabelece com a realidade a que referencia. Segundo Steiner (1988), a poesia demonstra uma espécie de inclinação a testar os limites da palavra, de modo a transcendê-la e o silêncio estaria no plano dessas transformações aspiradas pela palavra poética, sendo a forma de transcendência mais radical do poético. Para ele isso ocorre porque a “linguagem só pode lidar, de modo ligeiramente significativo, com um segmento especial e restrito da realidade. O resto, e é provável que seja a parte maior, é silêncio” (STEINER, 1988, p. 40), portanto, sempre haverá um lapso entre os acontecimentos e o discurso que busque retratá-los, pois a linguagem, por mais rica e significativa que seja, é limitada.

Assim sendo, Werther se vale de abstrações e até mesmo de qualificativos e vocábulos comuns para descrever sua amada, como “anjo”, por exemplo, mesmo sabendo que esse é um termo comum para referir-se ao objeto de afeto, ele não encontra outro que a descreva de forma mais satisfatória, pois “ela é perfeita²⁸” e “basta dizer que cativou todos os meus sentidos²⁹” (GOETHE, 2009, p. 30). E ainda “Tanta simplicidade com tanta compreensão, tanta bondade com tanta firmeza! É a paz de espírito na vida real e no cotidiano!³⁰” (GOETHE, 2009, p. 30) Assumindo, por

²⁷ Ich machte ihr ein unbedeutendes Kompliment, meine ganze Seele ruhte auf der Gestalt, dem Tone, dem Betragen, und ich hatte eben Zeit, mich von der Überraschung zu erholen, als sie in die Stube lief, ihre Handschuhe und den Fächer zu holen (GOETHE, 2005, p. 19).

²⁸ [...] sie vollkommen ist [...] (GOETHE, 2005, p. 17).

²⁹ [...] genug, sie hat allen meinen Sinn gefanden genommen (GOETHE, 2005, p. 17).

³⁰ So viel Einfalt so viel Verstand, so viel Güte bei so viel Festigkeit und die Ruhe der Seele bei dem wahren Leben und der Tätigkeit (GOETHE, 2005, p. 18).

fim, que “Tudo o que estou dizendo aqui não passa de palavreado oco, enfadonhas abstrações que não expressam nenhum traço do caráter dela³¹” (GOETHE, 2009, p. 30).

Além disso, como ele afirma diversas vezes, Charlotte para ele é perfeita, logo, como se pode descrever alguém perfeito? Para Werther a solução é compará-la a um anjo, que conforme consta no dicionário Michaelis,³² seria um “Ser puramente espiritual que, segundo o cristianismo, o judaísmo e o islamismo, serve de mensageiro entre Deus e os homens.”, ou seja, Charlotte teria tantas qualidades que poderia ser associada a um mensageiro de Deus na terra. Ademais, no sentido figurado o vocábulo “anjo” significaria “uma pessoa dotada de uma qualidade eminente”.

Dessa forma, Werther tenta preencher as lacunas da linguagem com metáforas de sua amada repletas de lirismo e elevações que a aproximam do patamar do eterno feminino, que paira acima da realidade e da experiência comum.

Um exemplo disso é o trecho de 30 de agosto no qual Werther se questiona sobre sua própria conduta e afirma que suas preces são todas à Charlotte, pois ele não vê outra imagem a não ser a dela e relaciona tudo no mundo a ela. Ou seja, ele basicamente afirma cultuar a jovem como se cultua uma divindade. Portanto, para ele Charlotte estaria muito acima da experiência comum e ele se deliciaria de sua figura e da “expressão celestial de suas palavras”³³ (GOETHE, 2009, p. 77), sendo, portanto, a manifestação do eterno feminino, àquela que permite a transcendência do indivíduo e cria um elo entre o mundo dos homens e as divindades.

No romantismo há uma explícita relação do eterno feminino com o ideal, o que tem reflexo direto sobre as obras – não apenas desse período, mas também nas posteriores influenciadas pelo ideário romântico – na condição atribuída à mulher amada de entidade indefinível, difusa e inatingível, o ideal desafia a expressão, na qual o homem estará em constante “rendição” aos encantos femininos.

Charlotte é um exemplo dessa mulher ideal que será constantemente retratada no Romantismo, uma mulher inicialmente virgem, uma donzela pura e ao mesmo tempo maternal, que exhibe as características tanto da virgem quanto da mãe amorosa

³¹ Das ist alles garstigen Gewäsch, was ich da von ihr sage, leidige Abstraktionen, die nicht einen Zug ihres Selbst ausdrücken (GOETHE, 2005, p. 18).

³² MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/carta/>. Acesso em: 03 de abr. de 2020.

³³ an dem himmlischen Ausdruck ihrer Worte (GOETHE, 2005, p. 49).

ao cuidar dos irmãos mais novos como se fossem seus próprios filhos. Tarefa essa que lhe foi atribuída por sua própria mãe em seu leito de morte.

Oh! A imagem de minha mãe está sempre ao meu lado, quando à noite sento-me entre os seus filhos, entre os meus filhos, que agora me rodeiam como antes a rodeavam. Então, olho para o céu com uma lágrima de saudade, desejando que ela pudesse ver por um instante como estou cumprindo a promessa que lhe fiz na hora de sua morte: ser a mãe de seus filhos. Com que emoção exclamo: perdoe-me, minha querida, se eu não for para eles o que você era³⁴ (GOETHE, 2009, p. 81).

Ao aceitar ser mãe de seus irmãos, Charlotte toma sobre si um fardo pesado, pois em meio à perda da mãe e seu próprio sofrimento ela precisa encontrar forças para auxiliar seu pai e seus irmãos, o que demonstra sua força de vontade e permite associá-la ao ideal maternal elevando-a, pois é uma virgem e mãe, quase como a virgem Maria do cristianismo, poderíamos afirmar com certa ousadia.

Em seu trabalho intitulado *The Redemption of Goethe's Eternal Feminine: Discovering the Reality and Significance of an Archetypal Phenomenon* (2018), Mariana Weisler aborda a questão do arquétipo do eterno feminino no *Fausto*, de Goethe, sua imanência e presença, assim como sua significação no poema dramático, englobando esse arquétipo de forma abrangente. Para Weisler, Goethe exerce forte influência na constituição e implementação do termo eterno feminino no romantismo (WEISLER, 2018, pp. 55- 56).

Weisler (2018) afirma ainda que o eterno feminino de Goethe seria fruto do seu próprio debate interno, no tocante à questão do feminino, “La querelle des femmes”, e levantaria duas possibilidades: o eterno feminino para ele seria uma expressão direta da “fantasia masculina”, sendo, portanto, um ideal patriarcal, ou, em outra hipótese, esse arquétipo seria uma manifestação direta da mulher livre da opressão patriarcal, tendo sua autonomia garantida.

Nesse trabalho optamos por considerá-la de ambas as formas, pois apesar de se tratar de um ideal patriarcal no qual o eterno feminino seria uma manifestação da fantasia masculina e uma clara tentativa de adornar a mulher amada com elementos do ideal, a mulher representada ainda possui certa autonomia, principalmente ao não

³⁴ Oh! die Gestalt meiner Mutter schwebt immer um mich, wenn ich am stillen Abend unter ihren Kindern, unter meinen Kinder sitze und die mich versammelt sind, wie sie um sie versammelt waren. Wenn ich dann mit einer sehnenenden Träne gen himmel sehe und wünsche, dass sie hereinschauen könnt einen Augenblick, wie ich mein Wort halte, das ich ihr in der Stunde des Todes gab: die Mutter ihrer Kinder zu sein. Mit welcher Empfindung rufe ich aus: "Verzeihe mir's, Teuerste, wenn ich ihnen nicht bin, was du ihnen warst"(GOETHE, 2005, p. 51).

se permitir ser capturada pela representação do narrador, que devido a isso vale-se da escrita fragmentária para descrever a amada. Assim, o eterno feminino pode ser considerado um arquétipo de dupla significação.

Para Weisler (2018), apesar do feminino ser estimado pelos românticos, a mulher retratada por eles ainda estaria confinada ao ideal patriarcal (Weisler, 2018, p. 55). O que até certo ponto justifica as duas possíveis significações existentes para o eterno feminino: adorada e confinada à representação masculina, mas ao mesmo tempo autônoma. Um paradoxo de fato.

Conforme afirma Weisler (2018), após séculos de repreensão e dominação patriarcal, o eterno feminino ressurge como um arquétipo da autonomia e da sabedoria femininas (WEISLER, 2018, p. 58), e isso é perceptível já em *Fausto*, pois a salvação é representada por Gretchen, que resgata Fausto da danação eterna.

Assim, o eterno feminino seria entendido como o arquétipo da feminilidade dinâmica liberada da supressão patriarcal, por isso, adjetivos comuns a esse arquétipo seriam a sabedoria, a autonomia e o poder de transformação (WEISLER, 2018, p. V).

Esses adjetivos estão extremamente presentes nas descrições de Charlotte, a sabedoria estando presente principalmente quando se trata de seus irmãos/filhos. Mas também no fato de, conforme afirma Werther, ela conseguir conciliar dois rivais no amor de forma hábil.

Ele me quer bem, e suponho que isso se deva mais à atuação de Lotte do que à sua própria sensibilidade; pois nisso as mulheres são perspicazes e têm razão; se podem manter a harmonia entre dois admiradores, a vantagem é sempre delas, ainda que isso raramente aconteça³⁵ (GOETHE, 2009, pp. 60- 61).

Charlotte é sábia e culta, aprecia a literatura, a dança e a arte. Inclusive uma das primeiras conversas entre Werther e Charlotte orbita em torno de seus gostos literários; ela admira Klopstock³⁶, por exemplo, constatação feita por Werther na ocasião de uma tempestade que acomete a noite do baile no dia em que ambos se conhecem, o que comove o rapaz.

Lembrei-me imediatamente da magnífica ode³⁷ que estava em seus pensamentos e mergulhei na torrente de sentimentos que ela derramava em

³⁵ Er will mir wohl, und ich vermute, das ist Lottens Werk mehr als seiner eigenen Empfindung: denn darin sind die Weiber fein und haben recht; wenn sie zwei Verehrer in gutem Vernehmen miteinander erhalten können, ist der Vorteil immer ihr, so selten es auch angeht (GOETHE, 2005, p. 37).

³⁶ Friedrich Gottlieb Klopstock (1714- 1803), grande poeta alemão, é citado por Charlotte durante uma tempestade, quando a mesma visualiza um raio cruzando o céu, é referência a ode “Die Frühlingsfeier”.

³⁷ A ode a que se refere Goethe por meio de Werther é *Die Frühlingsfeier, A celebração da primavera*.

mim com esta palavra. Não pude suportar, inclinei-me para a sua mão e beijei-a, molhando-a com as mais deliciosas lágrimas. E olhei novamente para seus olhos... Nobre Klopstock! Se você tivesse visto naquele olhar quanto ela o idolatra, quisera eu então nunca mais ouvir mencionar seu nome tantas vezes profanado ³⁸(GOETHE, 2009, p. 40).

Curiosamente a tempestade – que já havia sido prenunciada antes (“as mulheres manifestaram receio de um temporal, que as nuvenzinhas cinzentas e carregadas, amontoadas no horizonte, pareciam anunciar”) (GOETHE, 2009, p. 31) – irrompe pouco depois de Albert, o noivo de Charlotte, ter sido novamente mencionado. Um prenúncio da tempestade que se formaria na vida de Werther com aquele encontro? Talvez.

Werther é encantado pela beleza de Charlotte no primeiro momento, mas é a partir da identificação pessoal que surge entre eles que ele se apaixona irremediavelmente, visto que a moça não é apenas bonita, ela atende a todos os requisitos de uma verdadeira musa, de um ideal, pois por sua cultura e personalidade, além da aparência encantadora, ela se mostra digna de ser a musa inspiradora do artista, afinal, não nos esqueçamos que nosso protagonista é um pintor.

Há no romance diversos momentos em que se tem a elevação de Charlotte para além da experiência cotidiana. Um desses momentos acontece em uma cena simples e comum na qual Charlotte e Werther passeiam com duas irmãs da moça, Amalie e Marianne. Quando Amalie afirma que Charlotte deveria beber primeiro do copo de água fresca e Werther, comovido pela cena, beija o rosto da menina efusivamente, causando o choro da pequena, Charlotte então auxilia a criança a lavar o rosto. Werther diante da cena afirma que “nunca assisti um batismo com tanto respeito; e quando Lotte subiu de volta, tive vontade de prostrar-me diante dela, como diante de um profeta que acabara de eximir o povo de suas culpas³⁹” (GOETHE, 2009, p. 51).

Novamente ele a associa a uma divindade ou a um profeta, e, portanto, digna de adoração e deferência. É a subjetividade do artista elevando a experiência comum e revestindo-a de encantamento.

³⁸ Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, und versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoss. Ich ertrug's nicht, neigte mich auf ihre Hand und küsste sie unter den wonnevollsten Tränen. Und sah nach ihrem Auge wieder - Edler! Hättest du deine Vergötterung in diesem Blicke gesehen, und möcht ich nun deinen so oft entweihten Namen nie wieder nennen hören (GOETHE, 2005, p. 24).

³⁹ Wilhelm, ich habe mit mehr Respekt nie einer Taufhandlung beigewohnt - und als Lotte heraufkam, hätte ich mich gern vor ihr niedergeworfen wie vor einem Propheten, der die Schulden einer Nation weggeweiht hat (GOETHE, 2005, p. 32).

Para Werther, Charlotte é como uma montanha magnética para a qual ele se vê sempre atraído, como que por mágica, assim como o que acontecia na história que sua avó lhe contava, proveniente dos contos de *As mil e uma noites* (1704): “A minha avó contava a história de uma montanha magnética: os navios que se aproximavam perdiam subitamente tudo o que era de ferro, os pregos voavam em direção à montanha e os pobres desgraçados naufragavam em meio às tábuas que desmoronavam⁴⁰” (GOETHE, 2009, p. 60). Assim, ele compara a si mesmo a um náufrago que ao entrar em contato com sua “montanha mágica” vai perdendo tudo o que lhe é essencial, desmoronando e liquidando-se. Uma metáfora aparentemente bela e inocente, mas que carrega um significado sombrio e que, no fundo, associa Charlotte a uma mulher fatal que consciente ou inconscientemente o destrói.

Existem outros momentos do romance em que essa associação é inevitável, como acontece em: “Ela não vê, não sente que está preparando um veneno que vai aniquilar a ambos; e vou saborear com volúpia a taça em que ela me oferecer a ruína”⁴¹ (GOETHE, 2009, pp. 123- 124).

Assim, Werther utiliza-se da metáfora do veneno para afirmar que as atitudes de Charlotte, sua amizade e seu afeto, contribuem inadvertidamente para sua derrocada final.

Não sabemos -e nem é possível sabê-lo com certeza - o que Charlotte sentia de fato por Werther, podemos apenas supor a partir da narrativa, principalmente o que consta na última parte do romance “O editor ao leitor”. Mas voltaremos a isso mais adiante. O que se sabe com certeza é que mesmo nas cartas e bilhetes de Werther, Charlotte é vista, predominantemente, como agente passivo da paixão de Werther a qual ela manifestadamente não retribui. Seja pelo noivado, pelo casamento ou até mesmo por não corresponder aos sentimentos, há apenas o evidente afeto, mas esse poderia ser um afeto inocente e amigável. Por isso, quando ela percebe a ruína em que se encontra Werther, fita-o com bondade.

De que me serve o ar de bondade com que quase sempre me olha... quase sempre?... não, quase sempre não... mas às vezes, e a solicitude com a qual acolhe uma manifestação involuntária de meus sentimentos, a compaixão pelo meu sofrimento que se delineia em sua frente?

⁴⁰ Meine Großmutter hatte ein Märchen vom Magnetenberg: die Schiffe, die zu nahe kamen, wurden auf einmal alles Eisenwerks beraubt, die Nägel flogen dem Berge zu, und die armen Elenden scheiterten zwischen den übereinander stürzenden Brettern (GOETHE, 2005, p. 37).

⁴¹ Sie sieht nicht, sie fühlt nicht, dass sie ein Gift bereitet, das mich und sie zugrunde richten wird; und ich mit voller "Wollust schlürfe den Becher aus, den sie mir zu meinem Verderben reich" (GOETHE, 2005, p. 79).

Ontem, ao retirar-me, ela estendeu-me a mão e disse: “Adeus, querido Werther!”⁴² (GOETHE, 2009, p. 124).

Ela sente o quanto sofro. Hoje, o seu olhar atravessou-me o coração. Encontrei-a sozinha. Não lhe disse nada e ela olhou para mim fixamente. Não vi mais nela a adorável beleza, nem o brilho do espírito benevolente, tudo desapareceu diante de meus olhos. Um olhar mais majestoso atuou em mim, cheio do mais terno interesse e da mais doce piedade⁴³ (GOETHE, 2009, pp. 124- 125).

Charlotte percebe o quanto sofre Werther e se compadece do amigo que se lhe tornara tão caro e querido, por isso tenta consolá-lo da forma que pode, mas não é suficiente, porque ela nunca poderia dar a ele o que de fato mais desejava: estar com ela em comunhão, em um enlace apaixonado.

De certa forma é até mesmo irrelevante se Charlotte corresponde aos sentimentos de Werther ou não, pois a impossibilidade de um relacionamento entre eles permanece imutável, pois a mesma jamais poderia abandonar o marido, os irmãos/filhos e o pai para fugir com Werther, e ainda mais, ela não poderia abdicar da promessa feita à mãe moribunda em seu leito de morte: ser mãe de seus irmãos. Além disso, o divórcio só foi legalizado na Alemanha em 1938, ou seja, muito após a história do livro.

Werther tem consciência desse fato e da impossibilidade de estarem verdadeiramente juntos, independente do que Charlotte sentisse, por isso ele se desespera quando vê a aliança nos dedos da moça:

Inclinei-me e dei de cara com a sua aliança de casamento... as minhas lágrimas corriam... E, de repente, ela começou a tocar aquela antiga melodia de suavidade celestial, assim de repente, e invadiu-me a alma uma sensação de alívio e a lembrança do passado, do tempo em que ouvia aquela canção, dos sombrios intervalos cheios de mágoa, das esperanças perdidas e, depois... Andava no quarto de um lado para o outro, o meu coração sufocava, amargurado. “Pelo amor de Deus!”, disse-lhe indo em sua direção num ímpeto brusco, “Pelo amor de Deus! Pare com isso!” Ela parou e olhou-me fixamente. “Werther”, disse-me com um sorriso que me transpassou a alma, “Werther, o senhor está muito doente, sente repugnância até por seus pratos favoritos⁴⁴ (GOETHE, 2009, pp. 130- 131).

⁴² Was soll der gütige Blick, mit dem sie mich oft - oft? - nein, nicht oft, aber doch manchmal ansieht, die Gefälligkeit, womit sie einen unwillkürlichen Ausdruck meines Gefühles aufnimmt, das Mitleiden mit meiner Duldung, das sich auf ihrer Stirne zeichnet?

Gestern, als ich wegging, reichte sie mir die Hand und sagte: "Adieu, lieber Werther!" GOETHE, 2005, p. 79).

⁴³ Sie fühlt, was ich dulde. Heute ist mir ihr Blick tief durchs Herz gedrungen. Ich fand sie allein; ich sagte nichts, und sie sah mich an. Und ich sah nicht mehr in ihr die liebliche Schönheit, nicht mehr das Leuchten des trefflichen Geistes, das war alles vor meinen Augen verschwunden. Ein weit herrlicherer Blick wirkte auf mich, voll Ausdruck des innigsten Anteils, des süßesten Mitleidens (GOETHE, 2005, p. 79).

⁴⁴ Ich neigte mich, und ihr Trauring fiel mir ins Gesicht - meine Tränen flossen - Und auf einmal fiel sie in die alte, himmelsüße Melodie ein, so auf einmal, und mir durch die Seele gehn ein Trostgefühl und

É justamente a consciência da desesperança e a percepção do fato que leva Werther ao desespero, pois ela é tudo em que ele pensa e todos os seus pensamentos estão tomados por imagens dela. De tal feita que ele coleciona tudo o quanto a bela tenha tocado, e afirma: “Oh! Lotte, o que é que não me faz lembrar de você? Não a vejo em toda parte? Não me apoderei, como uma criança insaciável, de toda sorte de ninharias que você, minha santa, tinha tocado?”⁴⁵ (GOETHE, 2009, p. 172)

Assim, novamente ele a aproxima do ideal do eterno feminino, a musa inalcançável e repleta de qualidades e os objetos tocados por ela transformam-se ao toque dela em objetos sacramentados para ele.

Ao mesmo tempo, o desejo de Werther por Charlotte vai crescendo na proporção de seu descontrole emocional ou vice e versa, assim, apesar de recriminar-se – e em alguns casos negar que tenha desejos inadequados por ela. Werther passa a desejá-la intensamente, tendo inclusive um sonho erótico com a moça.

O que é isso, meu querido? Tenho pavor de mim mesmo! O meu amor por ela não é o amor mais sagrado, mais puro e mais fraternal? Senti alguma vez em minha alma um desejo condenável? Não quero afirmar categoricamente... E agora esses sonhos! Oh! Como tinham razão os que atribuíam esses efeitos contraditórios a poderes estranhos! Essa noite... tremo só de pensar, tomei-a nos braços, colada ao meu peito, e cobri a sua boca, balbuciante de amor, com milhares de beijos; os meus olhos nadavam na embriaguez dos seus! Meu Deus! Sou culpado por sentir até agora a felicidade de recordar, com muito afeto, essas alegrias ardentes? Lotte! Lotte! – Tudo acabou para mim! Os meus sentidos se confundem, faz oito dias que não consigo mais raciocinar, os meus olhos estão cheios de lágrimas. Não me sinto bem em parte alguma e sinto-me bem em toda parte. Não desejo nada, não peço nada. Seria melhor partir⁴⁶ (GOETHE, 2009, pp. 143- 144).

eine Erinnerung des Vergangenen, der Zeiten, da ich das Lied gehört, der düstern Zwischenräume, des Verdrusses, der fehlgeschlagenen Hoffnungen, und dann - Ich ging in der Stube auf und nieder, mein Herz erstickte unter dem Zudringen. - "Um Gottes willen", sagte ich, mit einem heftigen Ausbruch hin gegen sie fahrend, "um Gottes willen, hören Sie auf!" - Sie hielt und sah mich starr an'. - "Werther", sagte sie mit einem Lächeln, das mir durch die Seele ging. "Werther, Sie sind sehr krank, Ihre Lieblingsgerichte widerstehen Ihnen" (GOETHE, 2005, p. 83).

⁴⁵ O Lotte, was erinnert mich nicht an dich! Umgibst du mich nicht! und habe ich nicht, gleich einem Kinde, ungenügsam allerlei Kleinigkeiten zu mir gerissen, die du Heilige berührt hattest! (GOETHE, 2005, p. 109).

⁴⁶ Was ist das, mein Lieber? Ich erschrecke vor mir selbst! Ist nicht meine Liebe zu ihr die heiligste, reinste, brüderlichste Liebe? Habe ich jemals einen strafbaren Wunsch in meiner Seele gefühlt? - Ich will nicht beteuern - Und nun, Träume! O wir wahr fühlten die Menschen, die so widersprechende Wirkungen fremden Mächten zuschrieben! Diese Nacht! Ich zittere es zu sagen, hielt ich sie in meinen Armen, fest an meinen Busen gedrückt, und deckte ihren liebelispelnden Mund mit unendlichen Küssen; mein Auge schwamm in der Trunkenheit des ihrigen! Gott! bin ich strafbar, dass ich auch jetzt noch eine Seligkeite fühle, mir diese glühenden Freuden mit voller Innigkeit zurückzurufen? Lotte! Lotte! - Und mit mir ist es aus! Meine Sinne verwirren sich, schon acht Tage habe ich keine Besinnungskraft mehr, meine Augen sind voll Tränen. Ich bin nirgend wohl und überall wohl. Ich wünsche nichts, verlange nichts. Mir wäre besser, ich ging (GOETHE, 2005, p. 90).

Werther percebe que seu amor já não é mais inocente, mas sim tingiu-se com a tinta do desejo, o que o deixará ainda mais transtornado, isso porque por mais que se trate de um sonho, é um sonho erótico e nele Werther pôde ter o que mais desejava: Charlotte. Como voltar ao que era antes agora que sentiu o gosto de tê-la? Por isso ele afirma que tudo acabou para ele, pois agora jamais poderá retornar ao lado dela sem desejar essas carícias. É o amor romântico em conflito com o amor carnal e o ideal da mulher amada, do eterno feminino, chocando-se com o desejo.

Nesse momento Werther percebe que perdeu a capacidade de raciocinar de forma coerente e isso para uma personalidade como a dele, sempre reflexiva e observadora, é pior do que a própria morte de fato e ele já não sente vontade de nada, há apenas o vazio.

Nesse ponto da narrativa ele já se encontra completamente perturbado e fora de si e Charlotte já não consegue nem mesmo acalmá-lo e o questiona:

“Werther, o senhor pode e deve voltar a ver-nos, mas modere-se. Oh, por que é que teve de nascer com essa impetuosidade, com essa paixão indomável que o prende a tudo que o impressiona? Por favor”, continuou ela, tomando-lhe a mão, “modere-se! O seu espírito, os seus conhecimentos, o seu talento, tantos prazeres eles lhe oferecem! Seja homem, desvie essa triste afeição por uma criatura que nada pode fazer, a não ser lamentá-lo.” Ele rangeu os dentes e fitou-a com um olhar sombrio. Ela segurou-lhe a mão. “Só um momento de calma, Werther!”, disse ela. “Não percebe que está se iludindo, que está se arruinando voluntariamente! Por que eu, Werther? Justamente eu, que pertenço a outro? Justamente eu? Receio... receio que seja somente a impossibilidade de me possuir o que excita tanto os seus desejos”⁴⁷ (GOETHE, 2009, pp. 146- 147).

Em vão a moça tenta incutir-lhe juízo, pois teme o que acontecerá com ele se continuar assim. Além disso, ela tem consciência que as coisas não podem seguir assim e teme também por seu casamento, pois Albert também já não suporta mais a situação em que se encontram.

Na nota do editor, esse acrescenta que não tentaria expressar com palavras o que se passava na alma de Charlotte nesse período (já em dezembro e próximo ao

⁴⁷ "Werther, Sie können, Sie müssen uns wieder sehen, nur mäßigen Sie sich. Oh, warum mussten Sie mit dieser Heftigkeit, dieser unbezwinglich haftenden Leidenschaft für alles, was Sie einmal anfassen, geboren werden! Ich bitte Sie", fuhr sie forte, indem sie ihn bei der Hand nahm, "mäßigen Sie sich! Ihr Geist, Ihre Wissenschaften, Ihre Talente, was bieten die Ihren für mannigfaltige Ergetzungen dar? Sein Sie ein Mann! Wenden Sie diese traurige Anhänglichkeit von einem Geschöpf, das nichts tun kann als Sie bedauern" - Er knirrte mit den Zähnen und sah sie düster an. Sie hielt seine Hand: "Nur einen Augenblick ruhigen Sinn, Werther!", sagte sie. "Fühlen Sie nicht, dass Sie sich betriegen, sich mit Willen zugrunde richten! Warum denn mich, Werther? just mich, das Eigentum eines andern? just das? Ich fürchte, ich fürchte, es ist nur die Unmöglichkeit, mich zu besitzen, die Ihren dieses Wunsch do reizend mach" (GOETHE, 2005, pp. 92- 93).

suicídio de Werther), seus pensamentos sobre o marido e o “infeliz amigo”, mas admite que seria possível fazer-se uma ideia disso, “pelo conhecimento que temos de seu caráter; e uma bela alma feminina saberá se colocar no lugar dela e compreender o que sentia⁴⁸” (GOETHE, 2009, p. 145).

É também na nota do editor que se tem a confirmação dos sentimentos de Charlotte por meio do vocabulário escolhido, visto que aqui os sentimentos da moça aparecem de forma externa e independente das impressões de Werther, além das últimas cartas dele em que ele confirma para si os sentimentos dela.

Após o conflito entre eles - aproximadamente em 20 de dezembro - apesar da insistência de Charlotte para que ele não voltasse a vê-la antes do natal ele vai visitá-la.

Eram seis e meia quando ouviu Werther subindo as escadas, reconheceu imediatamente os seus passos e sua voz perguntando por ela. O seu coração palpitou com a chegada dele, diríamos até, pela primeira vez. Teria preferido dizer que não estava e, quando ele entrou, exclamou com uma espécie de embaraço apaixonado: “Não cumpriu a sua palavra!” “Não prometi nada”, foi a sua resposta. “Devia ao menos ter considerado o meu pedido”, replicou ela, “fiz isso para o nosso próprio bem”⁴⁹ (GOETHE, 2009, p. 152).

Nesse trecho é possível perceber que o coração da moça oscila entre sua obrigação e o sentimento que possui por Werther, isso não quer dizer que não ama o marido, mas que ama a ambos e que o amor, possivelmente, fraternal que sentia por Werther outrora começa a se transformar.

É por meio da leitura dos trechos de *The Songs of Selma*, de Ossian e a emoção gerada por ela em Werther e Charlotte que podemos chegar ao fundo das emoções de ambos. Pois é nessas linhas que se encontra o que poderia ser o desejo de Charlotte para o qual ela jamais teria a ousadia: “Queria fugir com você, abandonar pai e irmão” (GOETHE, 2009, p. 155). Durante a leitura Werther percebe que Charlotte se encontra aos prantos e eles choram juntos em desespero: “Os lábios e os olhos de Werther ardiam no braço de Lotte; atordoaram-na e pesaram como

⁴⁸ [...] ob wir uns gleich davon, nach der Kenntnis ihres Charakters, wohl einen stillen Begriff machen können und eine schöne weibliche Seele sich in die ihrige denken und mit ihr empfinden kann (GOETHE, 2005, p. 92).

⁴⁹ So war es halb sieben geworden, als sie Werthern die Treppe heraufkommen hörte und seinen Tritt, seine Stimme, die nach ihr fragte, bald erkannte. Wie schlug ihr Herz, und wir dürfen fast sagen zum ersten Mal, bei seiner Ankunft. Sie hätte sich gern von ihm verleugnen lassen, und als er hereintrat, rief sie ihm mit einer Art von leidenschaftlicher Verwirrung entgegen: "Sie haben nicht Wort gehalten" - "Ich habe nichts versprochen", war seine Antwort. - "So hätten Sie wenigstens meiner Bitte stattgeben sollen", versetzte sie, "ich bat Sie um unser beider Ruhe" (GOETHE, 2005, p. 96).

chumbo. Inspirou tentando se acalmar e, soluçando, pediu-lhe para continuar, pediu-lhe com uma voz celestial!⁵⁰ (GOETHE, 2009, p. 162).

Os trechos selecionados por Goethe da obra de Ossian iluminam os sentimentos tanto de Werther quanto de Charlotte, ilustrando-os de forma extremamente sensível. Não fortuitamente *The Songs of Selma* ocupa pouco mais de dez páginas do romance. E é após essa leitura que o romance atinge seu clímax, pois é o último encontro entre ambos e momento em que Werther finalmente cruza a barreira e toma Charlotte em seus braços, não conseguindo mais conter seus desejos.

Atirou-se aos pés de Lotte completamente desesperado, agarrou-lhe as mãos, apertou-as contra os olhos, contra a fronte e, por um instante, ela pressentiu o terrível projeto que ele concebera. Ficou transtornada, pegou-lhe nas mãos e apertou-as contra o peito, inclinou-se para ele num gesto de ternura e as suas faces ardentes se tocaram. O mundo deixou de existir para eles. Ele enlaçou-a nos braços, apertou-a contra o peito e cobriu os seus lábios trêmulos e balbuciantes com beijos furiosos. – “Werther!”, gritou ela com a voz abafada, tentando se soltar, “Werther!”, e sem forças, empurrou-lhe o peito tentando afastá-lo do seu; “Werther!”, gritou num tom imperativo do mais nobre sentimento. Ele não insistiu, soltou-a e atirou-se aos seus pés, ensandecido. Ela ajeitou-se, perturbada e inquieta, oscilando entre o amor e a cólera, e disse-lhe: “Foi a última vez, Werther! Nunca mais me verá.” E lançando ao infeliz um olhar carregado de amor, correu para o quarto ao lado trancou-se lá dentro⁵¹ (GOETHE, 2009, p. 163).

Esse momento de paixão confirma o que Werther sempre soube em sua alma: que ela o amava. Ao estar próximo do derradeiro momento, ele já não tem o que perder, por isso, ao cruzar a barreira do ideal e finalmente tocar a musa, Werther de certa forma renúncia ao ideal transcendente e aceita seu “destino” e a impossibilidade de ter o que mais desejava.

Ó, perdoe-me! Perdoe-me! Ontem! Deveria ter sido o último momento de minha vida. Ó meu anjo! Pela primeira vez, sem dúvida pela primeira vez, uma marcante sensação de enlevo percorreu todo o meu ser: ela me ama! Ela me ama! Queima-me ainda os lábios o fogo sagrado que afluiu dos seus;

⁵⁰ Die Lippen und Augen Werthers glühten an Lottens Arme; ein Schauer überfiel sie; sie wollte sich entfernen, und Schmerz und Anteil lagen betäubend wie Blie auf ihr. Sie atmete, sich zu erholen, und bat ihn schluchzend fortzufahren, bat mit der ganzen Stimme des Himmels! Werther zitterte, sein Herz wollte bersten, er hob das Blatt auf und las halbt gebrochen (GOETHE, 2005, p. 103).

⁵¹ Er warf sich vor Lotten nieder in der vollen Verzweiflung, fasste ihre Hände, drückte sie in seine Augen, wider seine Stirn, und ihr schien eine Ahnung seines schrecklichen Vorhabens durch die Seele zu fliegen. Ihre Sinne verwirrten sich, sie drückte seine Hände, drückte sie wider ihre Brust, neigte sich mit einer wehmütigen Bewegung zu ihm, und ihre glühenden Wangen berührten sich. Die Welt verging ihnen. Er schlang seine Arme um sie her, presste sie an seine Brust und deckte ihre zitternden, stammelnden Lippen mit wütenden Küssen. - 'Werther!' rief sie mit ersticker Stimme, sich abwendend, 'Werther' - und drückte mit schwacher Hand seine Brust von der ihrigen; - 'Werther!', rief sie mit dem gefassten Tone des edelsten Gefühles. - Er widerstand nicht, ließ sie aus seinen Armen und warf sich unsinnig vor sie hin. Sie riss sich auf, und in ängstlicher Verwirrung, bebend zwischen Liebe und Zorn, sagte sie: 'Das ist das letzte Mal! Werther! Sie sehn mich nicht wieder.' - Und mit dem vollsten Blick der Liebe auf den Elenden eilte sie ins Nebenzimmer und schloss hinter sich zu (GOETHE, 2005, p. 103).

essas delícias novas e ardentes ainda estão em meu coração. Perdoe-me! Perdoe-me!⁵² (GOETHE, 2009, p. 165).

Ah! Sabia que você me amava, sabia desde os primeiros olhares profundos, o primeiro aperto de mão e, contudo, quando ia embora ou via Albert ao seu lado, dúvidas cruéis assolavam-me novamente⁵³ (GOETHE, 2009, p. 166).

A convicção de saber que ela o ama, mas jamais poderiam estar juntos como amantes é o que lhe concede a certeza de que não pode mais viver. Ao referir-se aos lábios de Charlotte como “fogo sagrado”, (GOETHE, 2009, p. 165) novamente Werther associa a jovem a algo elevado, um eterno feminino, mesmo que agora ele tenha ousado provar desse “bálsamo da vida” (GOETHE, 2009, p. 166), isso não importa para ele, pois acredita que agora ela seja dele, ou seja, ele toma para si o ideal, a musa. Werther afirma que irá na frente e que aguardará ela junto ao Pai e que voará ao encontro dela para agarrá-la, para assim poderem ficar juntos em um “eterno abraço” (GOETHE, 2009, p.167).

Por sua vez, é a partir desse momento que Charlotte passa a questionar-se sobre seus sentimentos e sua própria conduta, temendo pelo futuro:

A pobre mulher dormira pouco na última noite; o que temia estava decidido, e decidido de maneira que não pôde pressentir, nem rezear. O seu sangue, normalmente tão puro, tão suave, corria agora numa agitação febril, milhares de sensações atordoavam-lhe o formoso coração. Seria o fogo dos braços de Werther o que lhe abrasava o seio? Seria indignação pela audácia dele? Seria uma comparação embaraçosa do seu estado atual com os dias de inocência livre e desprendida, de uma despreocupada confiança em si mesma?⁵⁴ (GOETHE, 2009, p. 167).

Após esse momento de paixão, Werther jamais poderia voltar a viver como um amigo de Charlotte, assim, esse momento representa a quebra do decoro e de qualquer possibilidade de reconciliação entre os três (Charlotte, Albert e Werther).

⁵² O vergib mir! vergib mir! Gestern! Es hätte der letzte Augenblick meines Lebens sein sollen. O du Engel! Zum ersten Male, zum ersten Male ganz ohne Zweifel durch mein innig Innerstes durchglühte mich das Wonnegefühl: sie liebt mich! sie liebt mich! Es brennt noch auf meinen Lippen das heilige Feuer, das von den Deinigen strömte; neue warme Wonne ist in meinm Herzen. Vergib mir! vergib mir! (GOETHE, 2005, p. 105).

⁵³ Ach ich wusste, dass du mich liebtest, wusste es an den ersten seelenvollen Blicken, an dem ersten Händedruck, und doch, wenn ich wieder weg war, wenn ich Alberten an deiner Seite sah, verzagte ich wieder in fieberhaften Zweifeln (GOETHE, 2005, p. 105).

⁵⁴ Die liebe Frau hatte die letzte Nacht wenig geschlafen; was sie gefürchtet hatte, war entschieden, auf eine Weise entschieden, die sie weder ahnen noch fürchten konnte. Ihr sonst so rein und leicht fließendes Blut war in einer fieberhaften Empörung, tausenderlei Empfindungen zerrütteten das schöne Herz. War es das Feuer von Werther Umarmungen, das sie in ihrem Busen fühle? War es Unwille über seine Verwegenheit? War es eine unmutige Vergleichung ihres gegenwärtigen Zustandes mit jenen Tagen ganz unbefangener freier Unschuld und sorglosen Zutrauens an sich selbst? (GOETHE, 2005, p. 106).

Em sua última carta endereçada a Charlotte, Werther descreve seus sentimentos minuciosamente e afirma que morrerá por ela, pois ela lhe oferece esse cálice: “Olhe aqui, Lotte! Não hesito em pegar o cálice frio e horrível, de onde vou beber a vertigem da morte! Você me oferece e eu não titubeio.” (GOETHE, 2009, p. 173). O que é uma provável alusão a *João*, 18, 11: “Por acaso não vou beber do cálice que o pai me deu?⁵⁵”. Ou seja, novamente ele a associa a uma divindade, uma deusa na qual o seu destino repousa e que faria a sua transcendência dessa vida para a próxima, pois ele acredita piamente nisso.

Ele então solicita que seja enterrado com a roupa que ela tocou “e santificou” (GOETHE, 2009, p. 173) e com o laço que ela usava na primeira vez em que se viram. Esses itens são extremamente importantes e significativos, pois representam insígnias do herói, um memento, uma lembrança da mulher amada para um homem que enfrentará a derradeira batalha.

É interessante ressaltarmos que na primeira carta do livro Werther faz conjecturas sobre a irmã de Wilhelm que se apaixonara por ele, e se questiona sobre sua culpa perante a paixão da jovem com os seguintes termos:

Pobre Leonore! E, contudo, eu estava inocente. Que culpa tive se, enquanto me entretinha com os encantos sedutores de sua irmã, uma paixão crescia em seu pobre peito? Mas...sou realmente inocente? Será que não alimentei os sentimentos dela? Não me deleitava com as manifestações francas de sua natureza, que tantas vezes nos fizeram rir, mesmo sendo um pouco ridículas? (GOETHE, 2009, p. 13).

Seria esse um prenúncio dos pensamentos dele sobre a conduta de Charlotte que permitia seu afeto mesmo sabendo que jamais poderia corresponder?

Em *Werther* o idealismo prevalece e os ideais românticos somados ao sentimento de não pertencimento levam o protagonista às últimas consequências: o suicídio, que, conforme afirma Paglia (1992), é extremamente ritualístico, pois as pistolas precisam passar pelas mãos de Charlotte “uma simpática donzela que Werther transforma numa mulher fatal romântica” (PAGLIA, 1992, p. 235). Além disso, Werther se vinga da amada Charlotte por meio de sua carta final endereçada a ela, que, apesar de repleta de lirismo e delírios de amor, deixa claro que ele tira sua vida por causa do amor que sente por ela, transformando-a, novamente, em uma mulher fatal, sem que ela seja de fato o agente da precipitação de Werther.

⁵⁵ Tal informação se encontra nas notas de rodapé do romance, na edição de 2009, realizada pela Estação Liberdade e utilizada nesse trabalho.

No livro só se tem acesso a Charlotte por meio de terceiros, Werther ou o editor, e a forma como ela é retrata é baseada principalmente nas impressões individuais do narrador, não sendo, portanto, a realidade, mas sim uma leitura da mesma, e é a partir dela que podemos perceber as características do eterno feminino e da mulher fatal em Charlotte, visto que esses arquétipos são elementos da linguagem utilizadas pelo sexo masculino para representar a mulher.

Por fim, é importante ressaltar que no romantismo a imaginação masculina orbita em torno da mulher amada, da mesma forma que um satélite natural orbita em torno de um planeta, pois o magnetismo da amada o atrairia de tal forma que não o permitiria se livrar de seus encantos. Assim, todas as mudanças que ocorrem no interior de Werther se dão a partir do contato do protagonista com sua musa, que elevada para além da experiência comum por meio do eterno feminino, representará a impossibilidade de incorporar o ideal à vida cotidiana. É devido a seu idealismo extremo que o fato de não poder jamais estar nos braços da amada, o ideal personificado, a promessa da plenitude, fará com que ele se suicide.

4. O eterno feminino em *Dom Casmurro*

4.1 Capitu e a poética da dúvida

Publicado em 1899, *Dom Casmurro* é o terceiro livro da considerada fase madura de Machado de Assis e talvez um dos mais famosos e estudados, afinal, a dúvida que paira sobre o romance parece ser irresistível, “Capitu teria traído ou não Bento Santiago?”, mas para além da suposta traição, o livro apresenta a construção e a destruição de um amor, além de carregar em seu cerne um retrato sensível da sociedade patriarcal da época, o que faz dele um romance realista, isso “se entendemos por realismo a intenção do romancista de revelar, através da ficção, a verdadeira natureza da sociedade que está retratando” (GLEDSON, 1991, p. 13), e não apenas costumes descritos com exatidão, pois em *Dom Casmurro* o retrato social se encontra tão entremeadado à narrativa que só é perceptível ao observar as entrelinhas dos acontecimentos, porque “*Dom Casmurro* não é um romance realista no sentido de que nos apresenta abertamente os fatos, sob forma facilmente assimilável” (GLEDSON, 1991, p.14).

Para Gledson (1991) *Dom Casmurro* é um retrato da história brasileira num período “estático” e “homogêneo”, de tal feita que se torna levemente irrelevante a fidelidade a ordem cronológica dos fatos históricos - como a Guerra do Paraguai, por exemplo - pois o que importa é o “sentido geral do conflito e o que ele revela sobre a instituição e a sociedade na qual se origina”. E isso vale para outros conflitos, como os de ordem religiosa, que Machado não retrata em si, ele apenas “acentua a importância dos seus elementos constitutivos na composição social e ideológica do Império.” (GLEDSON, 1991, p. 135).

Para Decio (1999) no romance realista as figuras femininas se afirmam como caracteres mais integrais e, justamente por isso, mais humanos:

Figuras femininas como Capitu, Sofia e Virgília guardam entre si certas semelhanças de raiz, embora divirjam em certos elementos do caráter. Como força maior temos que tais criaturas, em primeiro lugar, constituem um complexo físico-espiritual evidente em todos os sentidos. Isso quer dizer que umas e outras traduzem, através de certos elementos físicos exteriores, algumas particularidades internas. Este condicionamento físico-espiritual é colocado em termos de análise interior, daí ter Machado de Assis preferido um caminho todo especial dentro do realismo, preferindo o que corretamente Eugênio Gomes chamou de “microrrealismo”, em artigo publicado na Revista do Livro (DECIO, 1999, p. 77).

Além disso, conforme afirma Gledson (1991), não se deve ignorar os indícios da verdade objetiva da ficção realista, “só porque nos são apresentados aos pedaços ou de forma aparentemente acidental, e não como os completos “esboços de personagens” que costumamos associar ao realismo mais tradicional” (GLEDSON, 1991, p. 50).

Há em *Dom Casmurro* um jogo de planos que se estende por toda a narrativa; em primeiro plano tem-se o casal de adolescentes de classes sociais distintas que supostamente vencem a diferença social por meio do amor, em outro plano há, na contramão da narrativa - nos detalhes, nos discursos e acontecimentos - um retrato claro da sociedade da época. Mas é necessário ressaltar que dizer que existem planos no romance não significa que um seja mais importante que o outro, e sim que eles coexistem dentro da obra em um jogo de espelhos: as ações são ditadas pela sociedade na qual estão inseridos os personagens dentro da narrativa, suas circunstâncias, criação e personalidade são, por sua vez, reflexo direto da sociedade brasileira do Segundo Reinado. E não se pode extrair o romance de seu contexto social, porque “não é mais possível caracterizar um personagem sem atender à sociedade, bem como admitir sua evolução fora de um meio social específico” (PELLEGRINI, 2007, p. 145).

Em certos aspectos, Machado de Assis subverte a ordem das coisas, como quando concede poder e complexidade às personagens femininas da obra, pois em um tempo em que as mulheres não tinham muita liberdade, principalmente no âmbito público, Machado de Assis criou personagens femininas de personalidade, retratando-as em sua face mais humana, verdadeira e desafiadora. Isso porque, conforme afirma Bosi (2007), o objeto principal de Machado é o comportamento humano, que ele busca retratar de forma fidedigna, e logra fazê-lo por meio da “percepção de palavras, pensamentos, obras e silêncios de homens e mulheres que viveram no Rio de Janeiro durante o Segundo Império” (BOSI, 2007, p. 11). Pois o “objetivo do narrador é, assim, erguer um retrato fiel e sincero da realidade e apresentar a vida tal qual se depara no vivo cotidiano dos seres” (DECIO, 1999, p.20).

Para Bagno (2009) “Machado de Assis é considerado um grande criador de personagens femininas misteriosas, enigmáticas, dotadas de grande senso de percepção, capazes de manipular psicologicamente o mais astuto dos homens” (BAGNO, 2009, p. 67), ou seja, suas personagens fogem ao padrão da “donzela”

indefesa e demonstram uma força que não é medida fisicamente, mas que existe na mulher.

Alguns críticos de Machado de Assis chegam ao ponto de considerar as mulheres machadianas melhor constituídas do que os personagens do sexo oposto. É o caso de Caldwell (2002).

Os homens retratados por Machado de Assis em sua ficção são, em sua maioria, filhos de mulheres, não de homens - muitas vezes ausentes. Em *Dom Casmurro*, não só Santiago é criado pela mãe, como também Dona Glória é criada pela mãe, e sua mãe criada por sua avó. Tem sido notado que as mulheres de Machado de Assis são, com frequência, melhor retratadas e constituem personagens maiores que os homens em sua obra (CALDWELL, 2002, p. 201).

Portanto as mulheres na obra machadiana são comumente personagens de forte presença e influência no enredo, mas essa nem sempre foi a visão da crítica, principalmente no que diz respeito a *Dom Casmurro* e sua personagem mais icônica: a bela dos olhos de ressaca, Capitu, que tem sido motivo de estudo e debate até mesmo nos dias de hoje, isso porque as interpretações dos leitores variam de acordo com a época em que é lido o romance, suas experiências e “bagagem intelectual”, por isso a figura de Capitu e a suposta traição adquiriram contornos diversos em cada época em que foi lido, isso porque, conforme afirma Nóbrega (2017) “As interpretações do romance, afirmando ou desmentindo a suposta traição, variam de acordo com o período em que estão inseridas e podem ser utilizadas não só para compreensão das transformações da sociedade brasileira, mas também para analisar qual foi o papel da mulher ao longo do século XX” (NÓBREGA, 2017, p. 76).

Para Nóbrega (2017), é visível que as primeiras interpretações do romance culpabilizam Capitu sem margem para dúvidas e esse julgamento estaria intrinsecamente ligado ao contexto social da época:

[...] no qual o papel da mulher na sociedade foi, durante mais da metade do século, um papel de submissão. Onde o recato e as vontades dos pais e maridos eram superiores aos seus próprios desígnios. A voz do homem tinha mais peso, não somente no ambiente doméstico, mas também na sociedade, como no caso da permissão do adultério masculino e dos casos nos quais relacionamentos resultaram no assassinato das mulheres e na subsequente absolvição dos assassinos, tanto socialmente quanto juridicamente. Essa imagem de mulher traidora acompanhou Capitu durante um período que ultrapassou a metade do século XX (NÓBREGA, 2017, p. 83).

Nóbrega (2017) ressalta que no período em que foi publicado *Dom Casmurro* (1899), os críticos majoritariamente compraram a ideia da traição de Capitu, descrevendo-a com adjetivos nada lisonjeiros e colocando a culpa do “fracasso” do

casamento totalmente sobre a moça. Isso porque Capitu “foge do padrão de mulher recatada e obediente pertencente a sua classe social no período das análises da obra. Cabia a mulher casada obedecer a seu marido, sem questionar ou se intrometer em assuntos financeiros e mantendo o recato que a sociedade lhe impunha, através das vestes e da própria conduta social” (NÓBREGA, 2017, p. 82).

Por mais controlada que fosse a personalidade de Capitu, pois era o que se esperava de uma mulher da época, é notável que a moça possuía uma forte presença e determinação, como é possível perceber no trecho a seguir, um dos únicos momentos da obra em que Capitu aparentemente se descontrola:

Capitu, a princípio, não disse nada. Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta, toda parada. Então eu, para dar força às afirmações, comecei a jurar que não seria padre. [...] Enfim, tornou a si, mas tinha a cara lívida, e rompeu nestas palavras furiosas:

— Beata! carola! papa-missas!

Fiquei aturdido. Capitu gostava tanto de minha mãe, e minha mãe dela, que eu não podia entender tamanha explosão. É verdade que também gostava de mim, e naturalmente mais, ou melhor, ou de outra maneira, coisa bastante a explicar o despeito que lhe trazia a ameaça da separação; mas os impropérios, como entender que lhe chamasse nomes tão feios, e principalmente para deprimir costumes religiosos, que eram os seus? Que ela também ia à missa, e três ou quatro vezes minha mãe é que a levou, na nossa velha sege. Também lhe dera um rosário, uma cruz de ouro e um livro de *Horas*... Quis defendê-la, mas Capitu não me deixou, continuou a chamar-lhe beata e carola, em voz tão alta que tive medo fosse ouvida dos pais. Nunca a vi tão irritada como então; parecia disposta a dizer tudo a todos (ASSIS, 1994, p. 17).

Capitu foi uma figura de seu tempo de duas formas, pois ao mesmo tempo em que buscava adequar-se aos padrões da época portando-se como a figura da dama perfeita como era esperado de uma mulher de sua condição, Capitu também pode ser considerada um retrato de seu tempo no sentido de que mesmo com todas as regras e leis que buscavam cercear a liberdade feminina a inteligência dela ainda transparece em suas atitudes, reflexões e engenhosidade muito superiores as de Bentinho, dessa forma podemos nos questionar quantas outras “Capitus” não existiam no Brasil do Segundo Reinado? Mulheres inteligentíssimas e confinadas aos seus lares e a vida de esposas. Assim sendo, Capitu possivelmente é um retrato duplo de seu tempo e as interpretações sobre suas condutas vão depender das crenças individuais e convicções do leitor.

Para Nóbrega (2017) “as primeiras interpretações do romance marcaram não só a literatura, mas a história social, tornando possível o estudo de como os homens

e mulheres daquele período interpretavam, não só os livros, mas a sociedade de um modo geral” (NÓBREGA, 2017, p. 84) foi apenas “a partir da década de 1960, que outro olhar passou a analisar a personagem Capitu” (NÓBREGA, 2017, p. 84).

Em seu artigo “Influência do contexto histórico nas interpretações de Capitu: de adúltera a símbolo de autonomia” (2017), Nóbrega faz um levantamento das influências existentes sobre a mudança de interpretações e visões sobre *Dom Casmurro*. Para ela, junto a outros acontecimentos históricos que moldaram a visão social e a sociedade da época:

[...] a segunda onda feminista brasileira acabou por transformar o modo de pensar da sociedade em diversos aspectos. Suas conquistas em direitos sociais foram de grande importância política, mostrando que alguns dos seus ideais de luta passaram a fazer parte do Estado e das suas políticas sociais, buscando melhorar a qualidade de vida de muitas mulheres e de protegê-las contra a violência que estavam expostas. Foram também essas transformações que influenciaram as novas interpretações da personagem Capitu e possibilitaram que o romance fosse visto sobre outra ótica, levando a absolvição da culpa da personagem feminina (NÓBREGA, 2017, p. 90).

Conforme Nóbrega (2017) ressalta, foi apenas no início da década de 1960 que a crítica literária feminista principiou seu desenvolvimento. “De acordo com Natalia Helena Wiechmann (2006, p. 3), isso aconteceu em decorrência da movimentação das mulheres em busca de direitos. Um dos intuitos dessa nova forma de observar a literatura, era o de dar voz as personagens femininas (NÓBREGA, 2017, p. 94)”.

Com isso as personagens femininas passam a ser reinterpretadas partindo de uma nova ótica e princípios, que permitiriam conceder novas interpretações e roupagens para as personagens femininas que por muito tempo permaneceram confinadas ao julgo da sociedade ostensivamente patriarcal e tendo suas vozes silenciadas.

4.2 A memória e a narrativa

Dom Casmurro (1899) é um romance que se vale da dinâmica errática da memória, constituída a partir da narração de Bento Santiago sobre eventos de seu passado com o suposto intuito de “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 1899, p. 25) conforme afirmado por ele. Portanto, sabe-se logo de início que o livro será uma narrativa focada na reconstrução do passado a partir do narrador autodiegético que dará o tom da narrativa e a fará de acordo com sua vontade e conveniência.

Nesse ponto, é importante ressaltarmos que a rigor *Dom Casmurro* não é um romance de memória, visto que Bento Santiago é um personagem-narrador criado por Machado de Assis, e não uma pessoa real e nem mesmo um alter ego do autor. Porém, por *Dom Casmurro* ser uma obra na qual a personagem narra suas experiências passadas, podemos considerar, em alguma medida, as analogias desse romance com os pressupostos dos gêneros que tratam da memória, e é o que faremos nesse capítulo.

Para Lindón (1999) os relatos de vida ou autobiografias são escritos ancorados na experiência humana e são recursos utilizados para reconstruir ações, mas não são a ação propriamente dita, apenas uma versão daquele acontecimento reconstituída pelo autor (LINDÓN, 1999, p. 297). Além disso, ela ressalta que nesse tipo de narrativa é preciso atentar-se para o fato de que se trata de uma narrativa de experiência, ou seja, um fato recordado e interpretado, que apesar de ter outros participantes (personagens), sempre será a versão do narrador (LINDÓN, 1999, p. 298) que revisita sua própria história passada a partir de uma perspectiva pautada no presente e busca estabelecer conexões entre os acontecimentos, construindo uma teia narrativa sequencial na qual a partir de uma seleção, exclui alguns fatos e inclui outros de acordo com sua vontade (LINDÓN, 1991, p. 301).

A escrita memorialística é, segundo Porto (2012), “uma escrita que passeia entre os fatos e os devaneios, entre as imagens da imaginação e da memória, entre os tempos pretéritos e o desejo do tempo futuro” (PORTO, 2012, p. 439) ou seja, a memória seria uma mescla entre história e ficção, através da qual se tem acesso ao passado, mas esse passado é continuamente atualizado pois ao passar pelo filtro da lembrança será atualizado com o conhecimento fornecido pelo tempo presente (PINTO, 1998, p. 307).

Portanto, na narrativa memorialista o narrador faz da escrita “um fluxo imanente e analítico da própria constituição mnemônica daquilo que narra” assim, criando uma “*metamemória* literária” que é construída a partir de uma estrutura que evoca as memórias partindo “do próprio discurso memorialístico num jogo espelhar, num jogo de linguagem onde as entrelinhas são as linhas e vice-versa, onde o profundo e a superfície interagem para compor o ato de criação”. Além disso, “a escrita memorialista se lança às reminiscências para também pensá-las pelos seus avessos, nas idas e vindas, e ao pensá-las repensar ressentimentos e esquecimentos, através das falhas, das lacunas de uma história” (PORTO, 2012, 433).

Assim, a narrativa de memória funciona como revisitação dos fatos, uma reorganização de um passado que já não existe. A palavra-chave sendo “reconstrução”, pois é disso que se trata, visto que uma narrativa memorial revisita acontecimentos passados e tenta dar sentido a eles, organizando-os de forma a tornar aquilo compreensível. Mas há uma linha entre memória e imaginação que é muito tênue, por isso, para Ricoeur (2007) há sempre a ameaça de confusão entre a rememoração e a imaginação, o que “afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória” (RICOEUR, 2007, p. 26).

Uma ambição, uma pretensão está vinculada à memória: a de ser fiel ao passado; desse ponto de vista, as deficiências procedentes do esquecimento [...] não devem ser tratadas de imediato como formas patológicas, como disfunções, mas como o avesso de sombra da região iluminada da memória, que nos liga ao que se passou antes que o transformássemos em memória. Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos lembrar. Ninguém pensaria em dirigir semelhante censura à imaginação, na medida em que esta tem como paradigma o irreal, o fictício, o possível e outros traços que podemos chamar de não posicionais. [...] Para falar sem rodeios, não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela (RICOEUR, 2007, pp. 40-41).

O que faz com que a evocação da memória seja dúbia e não plenamente confiável é justamente o fato de que ela não é exata, não há indícios que comprovem que ela é “a” verdade, ela é apenas a verdade de dado indivíduo e, portanto, é construída a partir de interpretações e conceitos extremamente particulares. Um mesmo fato será narrado de diversas formas por pessoas diferentes, por exemplo.

No plano das mediações simbólicas da ação, “a memória é incorporada à constituição da identidade por meio da função narrativa”, “e as personagens da narrativa são adicionadas a trama de forma simultânea a história, de forma que a

configuração narrativa contribui para modelar a identidade dos protagonistas da ação ao mesmo tempo que os contornos da própria ação”. É ao selecionar os fatos que serão narrados que surge a oportunidade de manipulação que a função narrativa oferece (RICOEUR, 2007, p. 98). Além disso, a memória ao ser narrada penetra no domínio da linguagem, e a lembrança ao ser verbalizada se torna um discurso do indivíduo consigo mesmo (RICOEUR, 2007, p. 138).

Para Ricoeur (2007), no primeiro momento lembramo-nos de alguma coisa, em seguida, nosso cérebro precisa distinguir, por meio da linguagem, “a memória como visada e a lembrança como coisa visada” (RICOEUR, 2007, p. 41). A lembrança seria caracterizada por sua multiplicidade, pois tem-se várias lembranças e elas se apresentariam “em cachos” ou isoladamente, dependendo das circunstâncias favoráveis a criação da narrativa. Já a memória seria apenas uma (RICOEUR, 2007, p. 41) que comporia o todo.

A melodia há pouco ouvida “em pessoa” é agora rememorada, re-(a)presentada. A própria rememoração poderá, por sua vez, ser retida na forma do que acabou de ser rememorado, representado, reproduzido. É a nossa modalidade da lembrança secundária que se podem aplicar as distinções propostas ademais entre evocação espontânea e evocação laboriosa, bem como entre graus de clareza. O essencial é que o objeto temporal reproduzido não tenha mais, por assim dizer, pé na percepção. Ele se desprende. É realmente passado. E, contudo, ele se encadeia, faz sequencia com o presente e sua cauda de cometa (RICOEUR, 2007, pp. 52-53).

Portanto, a memória e o presente estão relacionados por um fio condutor que os liga, e ao acessar a memória recordando acontecimentos passados, esses acontecimentos podem modificar-se de acordo com fatos que ocorreram depois da constituição daquela memória, como, por exemplo, ao se recordar de um amigo que no passado era muito querido, mas em dado momento traiu a confiança. Provavelmente a lembrança ficaria manchada de certo rancor.

Como a personagem de Bento Santiago, ao reescrever suas memórias lança um olhar do presente – do homem mais velho e experiente – sobre as experiências do passado, no qual acredita ter sido traído pela esposa e melhor amigo, é natural que a narrativa esteja repleta de rancor e acusações, sendo constituída cuidadosamente para confirmar suas certezas. Ao menos se concordarmos com John Gledson (1991) que em seu ensaio *Impostura e Realismo* (1991) afirma que Bento Santiago é “um enganador que está tentando nos persuadir de uma dada versão dos fatos de sua história”, mas que também “tenta persuadir a si próprio”. Porém, além de ser,

possivelmente, um enganador, Bento Santiago é “também um enganado”. Isto porque não estaria ciente de todos os significados de sua história. “Em outras palavras, Machado, em *Dom Casmurro*, não abre mão de alguns comentários “externos”, que se podem associar às narrativas em terceira pessoa onde há claramente uma presença que transcende à das próprias personagens” (GLEDSON, 1991, p. 21).

Em *Dom Casmurro*, por se tratar de um personagem construído para aquele fim pelo autor, Machado de Assis, há ainda um agravante, pois se a memória humana não é, em si, confiável, a suposta memória de um personagem que foi constituído com aquele fim, deve gerar ainda mais suspeitas, principalmente no que tange acreditar piamente naquilo que é transposto para as linhas da narrativa, pois o texto é tecido com um propósito.

Para Caldwell (2002) *Dom Casmurro* é uma narrativa dentro de outra narrativa o que explicaria a manipulação da matéria narrada que, conforme ela afirma, não seria realizada pelo autor fictício (Bento), mas sim pelo autor da obra de fato. Nesse caso:

Santiago é o autor fictício da narrativa propriamente dita, de modo que não há razões para se acreditar que ele utilize o estratagema artístico de Machado. Ao contrário, existem razões para acreditar que ele o distorce, consciente e inconscientemente, pois possui uma motivação pessoal para escrever - limpar sua imagem diante da opinião pública e de sua própria consciência. Entretanto, permanece o fato de que foi Machado de Assis quem criou os diversos personagens do romance (inclusive Santiago); e suas ações advêm das naturezas que ele lhes delegou. Não obstante as inconsistências e hiatos (“lacunas”) do relato de Santiago, os personagens são como Machado os criou, e, assim sendo, se deslindarmos as irregularidades devidas a Santiago e lermos entre suas linhas, poderemos chegar à verdade (CALDWELL, 2002, p. 195).

No romance o personagem Bento Santiago faz uma reconstrução de sua história desde a adolescência até a idade adulta com um objetivo em mente, que conforme dito acima, segundo ele seria “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 1899, p. 25), mas o objetivo principal parece ser contar sua história com Capitu. Visão que corrobora com a de Caldwell (2002), pois para ela o motivo real da reconstituição se encontra nas últimas frases do romance pois elas complementam a razão inicial dada por Bento Santiago, e poderia ser parafraseada como: “Vou evocar essas inquietas sombras e enterrá-las de uma vez por todas para eu poder cuidar dos meus negócios em paz” (CALDWELL, 2002, pp. 97- 98). Ou seja, para Caldwell (2002) Bento Santiago escreve suas memórias com o intuito de confrontar seus fantasmas do passado porque eles o perturbam.

Exceto que esses fantasmas existem apenas na memória do próprio Bento, visto que “Os amigos que me restam são de data recente; todos os antigos foram estudar a geologia dos campos santos” (ASSIS, 1899, p. 25). Sendo assim, não há quem poderia confirmar ou negar os fatos narrados, talvez por isso ele espera tanto tempo para narrar a história. Conforme afirma Ribeiro (1996), Bento inicia sua história em 1899, ou seja, 27 anos após sua separação em 1872. Já as situações narradas têm início em 1857, sendo assim o narrador narra fatos ocorridos no passado partindo do olhar de um homem de 56 anos, portanto, os mundos - o narrado e o no qual vive Bento atualmente - seriam bem diferentes (RIBEIRO, 1996, p. 231).

Dessa forma, se considerarmos que Bento pretendia, conforme afirma Caldwell (2002), “limpar sua consciência”, podemos partir do pressuposto e da hipótese de que ele construiu sua narrativa como um testemunho próprio, no intuito de atestar a própria inocência e a culpa da esposa, assim, é possível, ousadamente talvez, afirmarmos que Bento se vale do contrato de confiança que existe em um testemunho para dar mais credibilidade a sua narrativa.

A autodesignação se inscreve numa troca que instaura uma situação dialogal. É diante de alguém que a testemunha atesta a realidade de uma cena à qual diz ter assistido, eventualmente como ator ou como vítima [...] Essa estrutura dialogal do testemunho ressalta de imediato sua dimensão fiduciária: a testemunha pede que lhe dêem crédito. Ela não se limita a dizer: “Eu estava lá”, ela acrescenta: “Acreditem em mim”. A autenticação do testemunho só será então completa após a resposta em eco daquele que recebe o testemunho e o aceita; o testemunho, a partir desse instante, está não apenas autenticado, ele está acreditado. [...] (RICOEUR, 2007, p. 173).

O que explicaria porque por tanto tempo os críticos acreditaram piamente na narrativa perniciosa de Bento Santiago, aceitando ser um fato incontestável do romance a traição de Capitu.

Para Silvano (2000) é perceptível logo de início que o traço marcante da narrativa do advogado-narrador seria o apriorismo, pois ele sabe antes mesmo de principiar a construção narrativa o que deseja provar, por isso ele tece a narrativa de forma verossímil, de maneira que o leitor seja conduzido à conclusão pretendida por ele. E a estruturação dos fatos não deixaria dúvidas de que seu objetivo seria provar que o conhecimento que tinha de Capitu menina seria suficiente para julgá-la adulta (SILVIANO, 2000, p. 34).

Assim, o narrador molda a narrativa de acordo com sua necessidade argumentativa e, além disso, “não só reinterpreta fatos possivelmente inofensivos do passado; ele também os acomoda a um padrão matemático que pode parecer isento

de parcialidade, mas definitivamente está longe de sê-lo” (GLEDSON, 1991, pp. 33 – 34).

Afinal, conforme Bento Santiago afirma em um dos momentos em que exagera sua crise de ciúmes: “Há alguma exageração nisto; mas o discurso humano é assim mesmo, um composto de partes excessivas e partes diminutas, que se compensam ajustando-se (ASSIS, 1899, p. 113).

Conforme bem reconhece Silviano (2000), um traço vital para definição da retórica da verossimilhança no romance, seria a visível predominância da imaginação sobre a memória na investigação do passado, pois para ele há ao menos dois capítulos no livro nos quais Machado deixa claro que a memória de Bento não seria muito confiável, porquanto não seria “boa”.

O primeiro caso, conforme afirmado por Silviano (2000) se trata do capítulo XL: “Uma égua”, no qual Bento afirma que a imaginação teria sido sua companheira por toda a vida, sempre rápida e inquieta, sendo algumas vezes tímida, mas em geral capaz de correr livre.

Creio haver lido em Tácito que as éguas iberas concebiam pelo vento; se não foi nele, foi noutro autor antigo, que entendeu guardar essa crendice nos seus livros. Neste particular, a minha imaginação era uma grande égua ibera; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre; mas deixemos de metáforas atrevidas e impróprias dos meus quinze anos (ASSIS, 1994, p. 41).

Assim, conforme notado por Silviano (2000), Bento admite não ter boa memória, pois reconhece não se lembrar ou não ter certeza do autor no qual baseia sua frase sobre as éguas iberas, além disso, ele ressalta sua memória “fértil”. Em outro momento, conforme elencado por Silviano (2000), no capítulo LIX: “Convivas de boa memória”, Bento afirma categoricamente: “Não, não, a minha memória não é boa. [...] Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfiei ontem” (ASSIS, 1994, p.58).

Portanto, o questionamento levantado por Silviano (2000) remete a necessidade de desconfiança por parte do leitor, sobre um narrador que admite claramente ter memória fraca e imaginação fértil e praticamente incontrollável.

Silviano (2000), assim como outros críticos de *Dom Casmurro* mencionados em seu trabalho, afirma que a construção do romance se baseia em um plano cuidadosamente predeterminado e se apoia na reconstrução da casa de Mata-cavalos para exemplificar sua tese, pois para ele a artificialidade de tal reconstrução

demonstraria toda a artificialidade do processo machadiano que pretende persuadir o leitor de alguma coisa (SILVIANO, 2000, p. 36). Ele ressalta ainda que Bento Santiago seria um ressentido medroso e temeroso do passado, e a citação do prólogo do *Fausto* de Goethe “Aí vindes de novo, inquietas sombras”, seria uma evidência dessa temeridade do passado (SILVIANO, 2000, p. 36).

Se considerarmos que *Dom Casmurro* é a reconstituição do suposto crime de Capitu, e que o objetivo final de Bento Santiago seria lançar a júri popular a falecida esposa, como forma de ter sua atitude (exilar a esposa) endossada, podemos então afirmar que se trata, além de uma narrativa de memória, de uma narrativa testemunhal na qual está implícita a confiança no discurso. Sabemos, é claro, que se trata de uma obra de ficção e, portanto, construída com um propósito. Não é Bento quem constrói a narrativa dessa forma, mas sim Machado, o autor, e não podemos saber as intenções do mesmo, mas podemos levantar hipóteses baseadas na construção estrutural do romance.

Para Schwarz (1991) é necessário que se façam três leituras do romance, a primeira com enfoque no amor: seu florescer e sua decomposição; a segunda com foco no possível adultério, portanto, se tratando de uma leitura mais investigativa; já na terceira leitura, é necessário mudar o foco e atentar-se para Bento Santiago percebendo-o como suspeito e réu “na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher” (SCHWARZ, 1991, pp. 85- 86).

Além disso, conforme afirma Decio (1999), nada é “certo”, tudo “parece” para Bentinho: “Parece que Capitu chorou demais no enterro de Escobar, parece que há semelhança física entre Ezequiel e Escobar e, já no final do romance, a saída intempestiva de Capitu parece confirmar a traição” (DECIO, 1999, p.16), para ele é questionável até que ponto as impressões de Bentinho servem como prova ou argumento da traição da esposa.

É importante atentar-se à manipulação existente no discurso, pois, conforme afirma Schwarz (1991), se trata de “uma organização narrativa intrincada, mas essencialmente clara, que deveria transformar o acusador em acusado. Se a viravolta crítica não ocorre ao leitor, será porque este se deixa seduzir pelo prestígio poético e social da figura que está com a palavra” (SCHWARZ, 1991, p. 86).

Para Passos (2003), o maior embate da narrativa seria entre o narrador e o leitor, que estaria acostumado a dois tipos de narrativas: as do ideal imediato e as fantasiosas que permitiriam à fuga a realidade, o que não acontece em *Dom*

Casmurro, pois a trama se apoia em dados reais da sociedade carioca da época, o que apontaria para uma mensagem confiável, o que não impede a possibilidade de questionar o acusador (PASSOS, 2003, p. 90).

A partir disso, podemos inquirir duas hipóteses: em uma delas Bento teria se arrependido e estaria questionando sua própria resolução de forma que a finalidade última da obra seria deixar “o legado de sua miséria” em forma de narrativa para que os leitores fossem o júri popular desse julgamento que nunca tem fim. Afinal, quando ele escreve o livro já não existem testemunhas que possam contradizer o que está escrito. Ou se trata apenas de uma última vingança: tornar pública a suposta traição de Capitu, manchando sua memória e honra como não teve coragem de fazer enquanto ela vivia.

A última possibilidade pode ser a mais próxima do real, ao menos se concordarmos com Passos (2003) que afirma que a perspectiva da narrativa não seria composta pelo arrependimento e nem muito menos pela sensação de culpa, mas sim por um último ataque a figura da mulher propícia (PASSOS, 2003, p. 96), ou seja, Capitu.

4.3 As manifestações do eterno feminino em *Dom Casmurro*

A obra de Machado de Assis prima por compor personagens femininas de grande densidade psicológica e que, sob a dicção oblíqua que caracteriza o escritor, muitas vezes são envolvidas pela aura do mistério, da dúvida. Dessas criações destaca-se a Capitu, de *Dom Casmurro* (1900), personagem que por se delinear ao sabor de uma trama narrativa difusa e obsessiva, como a própria do romance que a apresenta, surge como objeto de fascínio e indagação para os leitores da obra machadiana.

Capitolina, mais conhecida como Capitu, era curiosa desde criança, tanto que o Capítulo XXX, de *Dom Casmurro* leva o título de “Curiosidades de Capitu”, nele têm-se retratadas as habilidades de raciocínio e planejamento da moça, além da célebre frase “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura muito particular, mais mulher do que eu era homem [...] Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição” (ASSIS, 1994, p. 30) na qual Bento ressalta a fibra da moça e sua força de vontade, ressaltando serem superiores às dele.

Em *Dom Casmurro* é possível traçar uma linha que divide o romance em duas partes, na primeira parte temos predominantemente a juventude e as descobertas que acompanham a mesma, assim como seus excessos e travessuras, e a conquista do que se deseja: a profissão, a mulher amada, uma família. Já na segunda parte nos deparamos com Bento Santiago e Capitu casados em aparente harmonia. Se considerarmos que a versão dele é a única que nos chega às mãos e mesmo nessa versão é possível notar índices de ciúme excessivo e possessividade sobre a esposa - mesmo não existindo motivos aparentes para isso -, devemos questionar se essa aparente harmonia estaria presente somente na cabeça de Bentinho ou se seria uma “fachada” para algo mais sinistro.

Bento e Capitu foram criados como amigos desde pequenos, de forma que o relacionamento e afeto entre eles era tão natural que Bento só começa a perceber e questionar seus sentimentos ao escutar por acaso José Dias falando para Dona Glória sobre o perigo dos dois estarem sempre juntos, visto que ele deveria tornar-se padre e eles poderiam “pegar de namoro”. Ao escutar essa conversa, Bento começa a revisitar suas memórias com Capitu com o propósito de entender se estavam apaixonados ou não e questiona-se “Com que então eu amava Capitu, e Capitu a mim? Realmente, andava cosido às saias dela, mas não me ocorria nada entre nós

que fosse deveras secreto” (ASSIS, 1994, p. 11). Assim, no primeiro momento ele crê que seu relacionamento não mudou e narra um ou outro acontecimento, como os que se seguem:

Capitu chamava-me às vezes bonito, mocetão, uma flor; outras pegava-me nas mãos para contar-me os dedos. E comecei a recordar esses e outros gestos e palavras, o prazer que sentia quando ela me passava a mão pelos cabelos, dizendo que os achava lindíssimos. Eu, sem fazer o mesmo aos dela, dizia que os dela eram muito mais lindos que os meus. [...] Quando me perguntava se sonhara com ela na véspera, e eu dizia que não, ouvia-lhe contar que sonhara comigo, e eram aventuras extraordinárias [...] Em todos esses sonhos andávamos unidinhos. Os que eu tinha com ela não eram assim, apenas reproduziam a nossa familiaridade, e muita vez não passavam da simples repetição do dia, alguma frase, algum gesto. Também eu os contava. Capitu um dia notou a diferença, dizendo que os dela eram mais bonitos que os meus; eu, depois de certa hesitação, disse-lhe que eram como a pessoa que sonhava... Fez-se cor de pitanga (ASSIS, 1994, p. 11).

Já nessa citação é possível perceber a singularidade de Capitu, pois enquanto Bento tinha sonhos corriqueiros, a menina tinha sonhos extraordinários, mostras de um espírito ativo e capacidade reflexiva, coisas de que Bento carece. Além disso, ressalta-se a possível atração de Capitu por ele e o flerte velado, visto que ela sempre lhe elogiava a aparência e encontrava pretextos para pegar as mãos do menino e lhe acariciar os cabelos, coisas que ele não tinha coragem de fazer. Assim, já nesse momento nota-se a ausência de atitudes por parte do rapaz, por isso, quando Bento diz que os sonhos de Capitu são bonitos como ela a moça fica envergonhada, pois não esperava o galanteio da parte dele.

Além disso, nesse trecho tem-se um prenúncio da importância de Capitu na vida de Bento, pois ela permanecerá sendo fonte de fascínio para ele, mesmo após sua morte, permanecendo inesquecível e insubstituível.

Por estarem sempre unidos desde pequenos o relacionamento desenvolveu-se com naturalidade, e apesar de Bentinho ser mais “inocente” e desatento ao que sentia, é bem provável que Capitu, mais atenta e esperta, já estivesse a essa altura descobrindo seus sentimentos e seu afeto, por isso ela tentava sondar o menino a fim de descobrir se ele sentia o mesmo.

[...] só agora entendia a comoção que me davam essas e outras confidências. A emoção era doce e nova, mas a causa dela fugia-me, sem que eu a buscasse nem suspeitasse. Os silêncios dos últimos dias, que me não descobriam nada, agora os sentia como sinais de alguma coisa, e assim as meias palavras, as perguntas curiosas, as respostas vagas, os cuidados, o gosto de recordar a infância. Também adverti que era fenômeno recente acordar com o pensamento em Capitu, e escutá-la de memória, e estremecer quando lhe ouvia os passos. Se se falava nela, em minha casa, prestava mais

atenção que dantes, e, segundo era louvor ou crítica, assim me trazia gosto ou desgosto mais intensos que outrora, quando éramos somente companheiros de travessuras. Cheguei a pensar nela durante as missas daquele mês, com intervalos, é verdade, mas com exclusivismo também (ASSIS, 1994, p. 11).

É José Dias quem denuncia o sentimento para Bento, auxiliando-o a descobrir como se sente. A partir de então o relacionamento entre Capitu e Bentinho se modifica em relação à antiga condição em que ambos eram “somente companheiros de travessuras” (ASSIS, 1994, p.11). Bento afirma que jamais se esqueceu do momento em que constatou essa mudança, esse “primeiro palpitar da seiva, essa revelação da consciência a si própria, [...] nem achei que lhe fosse comparável qualquer outra sensação da mesma espécie” (ASSIS, 1994, p.12).

Logo após a descoberta de seus novos sentimentos, Bento se encontra com Capitu, atravessa o muro que separa suas casas, e se depara com a pequena ao pé do muro: “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” (ASSIS, 1994, p. 12). Ao ver o estado do amigo, Capitu questiona o que ele tem, pois nota que está estranho. Pode-se dizer que após descobrir o amor, Bento tem revelação semelhante a do primeiro homem que comeu do fruto da árvore do conhecimento, não podendo a partir de então ver o mundo com os olhos de outrora. Por isso Capitu surge-lhe sob nova luz. Ao tentar explicar que não há nada de estranho consigo, Bento, o narrador, registra as seguintes impressões:

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. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. 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, 1994, p. 13).

Em *Dom Casmurro* as descrições de Capitu são em grande parte realistas e cotidianas, há poucos momentos em que hipérboles são utilizadas para descrevê-la de forma elevada e acima da experiência comum, como se observa, por exemplo, nas representações de Charlotte em *Werther*. Todavia, o efeito que Capitu desperta sobre Bento não desdiz do fascínio operado pelo eterno feminino que em *Dom Casmurro* parece cingir fenômenos mais comuns e corriqueiros, como a descrição acima dá

mostras; as roupas simples, mãos que cheiram a sabão modesto são dados do mundo comum que irradiam um encanto sutil que singularizam a jovem Capitu. Em geral, Capitu pertence exatamente ao mundo real e o escrito que distraidamente ela riscava no muro eram seus nomes “BENTO” e “CAPITOLINA”, sendo essa a única vez no romance que veremos a menção ao nome dela antes de casada, visto que ela sempre será chamada apenas de Capitu.

A esse momento se segue a primeira interação “consciente” entre ambos que se encontram prisioneiros cativos um dos olhos do outro: “ficamos a olhar um para o outro... [...] Em verdade, não falamos nada; o muro falou por nós. Não nos movemos, as mãos é que se estenderam pouco a pouco, todas quatro, pegando-se, apertando-se, fundindo-se” (ASSIS, 1994, p. 13).

Nessa parte do romance, as sensações da juventude são ricamente narradas e as descobertas que a preenchem são pintadas claramente como um quadro diante do leitor, apesar de certo cinismo do narrador casmurro em algumas partes, há aparente fidelidade aos sentimentos de outrora e saudosismo diante do que se foi e nunca mais voltará: a felicidade e simplicidade do passado. Nesses momentos, Capitu é elevada ao eterno feminino pelo idealismo de Bentinho, que vê nela as imagens da transcendência e salvação.

Não soltamos as mãos, nem elas se deixaram cair de cansadas ou de esquecidas. Os olhos fitavam-se e desfitavam-se, e depois de vagarem ao perto, tornavam a meter-se uns pelos outros... Padre futuro, estava assim diante dela como de um altar, sendo uma das faces a Epístola e a outra o Evangelho. A boca podia ser o cálice, os lábios a patena. Faltava dizer a missa nova, por um latim que ninguém aprende, e é a língua católica dos homens (ASSIS, 1994, p. 14).

A passagem reproduzida acima busca sacralizar o amor, com metáforas colhidas da liturgia católica, ao demonstrar que o Bento, destinado pela mãe a ser padre, mudara, naquele momento o seu destino, dedicando-se a uma espécie de “novo sacerdócio”, que se resume à dedicação à Capitu. Ele “padre futuro” afirma estar diante dela “como de um altar”, ou seja, com o mesmo nível de reverência e devoção, o que coloca Capitu no mesmo patamar de uma divindade para ele naquele momento, mas ele ainda complementa dizendo que uma das faces de Capitu seria a Epístola e a outra o Evangelho; a boca o cálice e os lábios a patena. Assim, podemos considerar que ele desejaria beber desse cálice sua seiva sagrada e provar dos lábios redentores de Capitu.

Todos esses elementos aproximam Capitu do arquétipo do eterno feminino, pois ela seria a redentora: aquela que pode remir os pecados e auxiliar na transcendência do indivíduo de forma que esse possa ascender ao céu. Visto que a hóstia e o vinho seriam para o cristianismo a representação do corpo e do sangue de Cristo e por meio deles seria possível livrar-se de seus pecados, através de uma comunhão em Cristo. Bento ainda acrescenta que faltava dizerem a “missa nova” em um “latim que ninguém aprende”, mas seria a língua dos católicos, ou seja, a linguagem do amor. Além disso, ele afirma que eles estavam com “o céu em nós. As mãos, unindo os nervos, faziam das duas criaturas uma só, mas uma só criatura seráfica. Os olhos continuaram a dizer coisas infinitas, as palavras de boca é que nem tentavam sair, tornavam ao coração caladas como vinham...” (ASSIS, 1994, p. 14). Sendo assim, eles permaneceram unidos pela linguagem do amor, e a partir disso e por meio do amor teriam, naquele momento, se transformado em um só ser, tal era sua união.

Além disso, como já dito anteriormente, nesse momento Bento associa Capitu a um eterno feminino elevado, a uma amada redentora, igualável a deuses e deusas no altar, mas se considerarmos que tais afirmações seriam blasfemas para um jovem criado no seio do catolicismo do século XIX, também pode representar a tentação que a Vênus (Capitolina) despertaria em Bento Santiago (santo e abençoado). Caldwell (2002) afirma que há ainda outra possibilidade de interpretação para o nome Santiago, na qual ele seria composto de uma dualidade: parte santo (Sant’) e parte lago (referência ao lago de Otelo⁵⁶), ou seja, “o bem, ou o santo, e as qualidades de lago em guerra recíproca por sua alma” (CALDWELL, 2002, p. 69).

Há ainda outro significado para Capitolina, no qual o nome derivaria de capitólio⁵⁷ e significaria “triunfo, glória, fastígio e elevação”, além de ser um Templo dedicado a Júpiter e uma cidadela da antiga Roma. O nome é associado a algo divino e elevado, mas no primeiro caso é uma divindade pagã, conhecida por seu poder de sedução e beleza, a deusa do amor que nasce da espuma do mar, e vem de dentro

⁵⁶ Em *Otelo*, lago é responsável pela composição do enredo da peça e também pelo conflito entre Otelo e Desdêmona, visto que é ele quem influencia Otelo a desconfiar da esposa. Cf.: SHAKESPEARE, William. **Otelo, o mouro de Veneza**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

⁵⁷ Capitólio. Michaelis: Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=capitolio+>. Acesso em: 11 de mai. de 2020.

de uma concha⁵⁸, o que explicaria todas as metáforas relacionadas ao mar ao longo do romance – a saber: afogamento de Escobar, a casa de frente para o mar, Capitu mirando o mar e despertando os ciúmes de Bento – inclusive a metáfora que talvez seja a mais conhecida e significativa de *Dom Casmurro*: os olhos de ressaca de Capitu.

Conforme afirma Caldwell (2002), Machado de Assis por conhecer o mito grego de Vênus e seu nascimento no mar, teria intencionalmente criado essa metáfora, assim, Santiago utilizaria os olhos de ressaca de Capitu para projetar seu próprio desejo sexual adolescente, na época incompreensível e assustador para ele. E os olhos de Capitu seriam diretamente opostos aos de sua mãe, visto que os da moça seriam um mar traiçoeiro que ameaçavam arrastá-lo para as profundezas, e Bento estaria então indeciso entre o amor de sua mãe (santo, espiritual e cristão) e o amor profano e carnal, representado por Capitu, objeto de desejo do rapaz (CALDWELL, 2002, pp. 52-53).

O que consideramos um dos mais belos e líricos capítulos da obra é, sem dúvidas, o XXXIII: “Olhos de ressaca”, no qual Bento traz à tona a importância do olhar de Capitu e seu impacto sobre ele. É nesse momento da narrativa, após escutar de José Dias que os olhos da moça eram “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” que Bento pede a Capitu para deixar que os observe de perto, assim, ele se perde nos olhos da moça, mergulhando no magnetismo que eles exercem sobre ele.

Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra idéia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que... (ASSIS, 1994, p. 32).

Se para José Dias os olhos da moça eram “oblíquos e dissimulados”, para Bento eles eram os mesmos olhos com os quais estava acostumado e transmitiam a mesma doçura de sempre, visto que ele afirma que “a cor e a doçura eram minhas conhecidas”. É ao fitá-los com intensidade que Bento é, de certa forma, absorvido pelo olhar da moça, que cresce sob ele e se torna sombrio e com uma expressão que ele não saberia descrever com exatidão, por isso acode a metáfora dos “olhos de

⁵⁸ Há inclusive uma obra de Sandro Botticelli intitulada “O nascimento de Vênus” (1484 e 1486), na qual a deusa se encontra retratada dentro de uma concha.

ressaca”, que analisaremos no capítulo “O magnetismo do olhar”. No momento basta dizer que Bento se valerá dessa icônica metáfora sempre que não souber descrever exatamente os olhos dela devido ao seu mistério imanente.

Na primeira parte do romance o jovem Bento Santiago, embora apresentado sob a perspectiva do realismo literário, a partir de um quadro que não desdiz a ironia, em suas paixões justificadas pela juventude, aproxima-se das personagens românticas, não faltando aos sentimentos de Bentinho os excessos da fantasia:

[...] Os dedos roçavam na nuca da pequena ou nas espáduas vestidas de chita, e a sensação era um deleite. Mas, enfim, os cabelos iam acabando, por mais que eu os quisesse intermináveis. Não pedi ao Céu que eles fossem tão longos como os da Aurora, porque não conhecia ainda esta divindade que os velhos poetas me apresentaram depois; mas, desejei penteá-los por todos os séculos dos séculos, tecer duas tranças que pudessem envolver o infinito por um número inominável de vezes. Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis; risquei Tétis, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs. Enfim, acabei as duas tranças. Onde estava a fita para atar-lhes as pontas? Em cima da mesa, um triste pedaço de fita enxovalhada (ASSIS, 1994, p. 33).

Na trama de imagens colhidas da mitologia, tais como “os cabelos da aurora”, “a ninfa”, “Tétis”, imagens cujo convencionalismo não escapam ao narrador “Todo eu estou mitológico”, delineia-se uma aproximação de Capitu com o eterno feminino, conscientemente justificada pelo enlevo da paixão de juventude que volta a animar as memórias do narrador maduro e amargurado. Nesse plano, é particularmente expressiva a referência a Tétis, que por ser uma famosa nereida está intimamente relacionada ao mar. Embora o narrador proponha “riscar” evocações cristalizadas, como “Tétis” e “ninfa” para demonstrar que na imanência do amor, “da criatura amada”, já está a potência da dimensão do sagrado, a errática evocação dessas imagens de pronto atribui a Capitu o valor dos signos marinhos, que encontraram a máxima expressão na imagem dos “olhos de ressaca”.

Ao associar Capitu constantemente à simbologia do mar - que também se encontra intimamente associada à deusa Vênus, Bento reafirma a dubiedade presente em Capitu, não só em seus olhos, mas em toda a sua figura, sendo ela para ele um mistério, uma incerteza, um enigma que ele não consegue resolver.

Ao mesmo tempo, ao descrever a fita com a qual amarra as tranças que fez no cabelo de Capitu como “um triste pedaço de fita enxovalhada” o narrador ressalta a pobreza da família da moça. Assim, se ao relacionar a jovem a seres mitológicos ele

a eleva, ao resgatar traços crus de realidade cotidiana, ele a devolve à experiência comum, o que gera um contraste entre o ideal e a experiência comum, o que é acentuado quando ele decide substituir as metáforas mitológicas por um simples “criatura amada”.

O ato de Bentinho pentear os cabelos de Capitu pode ser visto apenas como uma brincadeira de crianças, ou pode significar a rendição do enamorado à amada, assim como um singelo momento de intimidade e cumplicidade, pois já sabemos que ambos cresceram juntos e eram verdadeiras amigas.

Quando Bentinho termina de pentear os cabelos de Capitu, ela não se levanta para olhar no espelho, pelo contrário, ela inclina a cabeça para trás a fim de olhar para ele, de tal forma que ele precisa segurá-la para que ela não caia, visto que o espaldar da cadeira era baixo. Assim, ela busca demonstrar sua confiança nele, pois confia que ele a seguraria, não permitindo que caísse. Nesse momento eles ficam “rosto a rosto [...] os olhos de uma 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” (ASSIS, 1994, p. 33). Capitu não levanta a cabeça e eles permanecem assim até “que ela abrochou os lábios, eu descí os meus, e...” (ASSIS, 1994, p. 33) e assim se dá o primeiro beijo entre eles e a sensação é descrita da seguinte forma:

Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se, rápida, eu recuei até à parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. Quando eles me clarearam, vi que Capitu tinha os seus no chão. Não me atrevi a dizer nada; ainda que quisesse, faltava-me língua. Preso, atordoado, não achava gesto nem ímpeto que me descolasse da parede e me atirasse a ela com mil palavras cálidas e mimosas... Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce (ASSIS, 1994, p. 34).

Após o beijo ambos se sentem envergonhados, mas o embaraço de Capitu passa quando ela escuta passos no corredor, e assim ela dissimula e finge que estavam apenas brincando de pentear. Bento por sua vez constata sua condição de homem e afirma que possui muitas lembranças, mas essa é a “mais doce, a mais nova, a mais compreensiva, a que inteiramente me revelou a mim mesmo” (ASSIS, 1994, p. 35).

Era ocasião de pegá-la, puxá-la, beijá-la... Idéia só! idéia sem braços! Os meus ficaram caídos e mortos. Não conhecia nada da Escritura. Se conhecesse, é provável que o espírito de Satanás me fizesse dar à língua mística do *Cântico* um sentido direto e natural. Então obedeceria ao primeiro versículo: "Aplique ele os lábios, dando-me o ósculo da sua boca". E pelo que

respeita aos braços, que tinha inertes, bastaria cumprir o vers. 6.º do cap. II: "A sua mão esquerda se pôs já debaixo da minha cabeça, e a sua mão direita me abraçará depois". Vedes aí a cronologia dos gestos. Era só executá-la; mas ainda que eu conhecesse o texto, as atitudes de Capitu eram agora tão retraídas, que não sei se não continuaria parado (ASSIS, 1994, p. 37).

Bentinho não consegue pensar em outra coisa que não os lábios de Capitu, posteriormente, ao escrever suas memórias, ele, que agora já é adulto e velho para os padrões da época, acrescenta que na ocasião ele não conhecia as Escrituras, pois se acaso conhecesse teria seguido aos desígnios dos cânticos e dado vazão a seus desejos. Mas é, principalmente, a atitude retraída de Capitu que não permite que ele se mova, provavelmente percebendo o embaraço do rapaz, ela puxa um assunto. Em seguida, Bento e ela passam para uma espécie de luta corporal na qual ele tenta beijá-la e ela não se deixa beijar, é apenas quando ele desiste que ela lhe concede um beijo.

É importante notarmos que é Capitu que dita as ações amorosas entre eles, sempre com atitudes e gestos, assim, a recusa dela em deixar-se beijar poderia ser vista como uma demonstração de que ela é quem guiará a interação amorosa. Mas além disso, Capitu não pode abertamente falar do que sente, é necessário cautela de sua parte, pois, conforme ressalta Gledson (1991) "Capitu não pode se abrir por medo de ser considerada aventureira" (GLEDSON, 1991, p.74). Isso ocorre devido à diferença financeira e social entre Capitu e Bentinho.

As atitudes de Capitu são visivelmente mais calculadas que as do companheiro, afinal, ela tem consciência da diferença de classes entre eles. Assim, Capitu demonstra sua inteligência e capacidade de raciocínio, é ela quem sugere que prometam casar-se apenas um com o outro e mais ninguém. Ao não conseguir escapar ao seminário, Bentinho e Capitu se despedem com sua promessa anterior como garantia.

Juramos novamente que havíamos de casar um com o outro, e não foi só o aperto de mão que selou o contrato, como no quintal, foi a conjunção das nossas bocas amorosas... Talvez risque isto na impressão, se até lá não pensar de outra maneira; se pensar, fica. E desde já fica, porque, em verdade, é a nossa defesa. O que o mandamento divino quer é que não juremos *em vão* pelo santo nome de Deus. Eu não ia mentir ao seminário, uma vez que levava um contrato feito no próprio cartório do céu. Quanto ao selo, Deus, como fez as mãos limpas, assim fez os lábios limpos, e a malícia está antes na tua cabeça perversa que na daquele casal de adolescentes... Oh! minha doce companheira da meninice, eu era puro, e puro fiquei, e puro entrei na aula de São José, a buscar de aparência a investidura sacerdotal, e antes dela a vocação. Mas a vocação eras tu, a investidura eras tu (ASSIS, 1994, p. 50).

Bentinho afirma que mesmo que tenha entrado no seminário em busca de sua vocação sacerdotal, sua vocação era somente à Capitu, e sua inclinação era tomar posse de Capitu ou dar posse de si para ela.

Após voltar formado, Bentinho escuta de José Dias que se enganara no julgamento inicial que fizera de Capitu muitos anos atrás e afirma que a moça é:

[...] verdadeiramente uma bênção do céu, porque ela é um anjo, é um *anjíssimo*... Perdoe a cincada, Bentinho, foi um modo de acentuar a perfeição daquela moça. Cuidei o contrário, outrora; confundi os modos de criança com expressões de caráter, e não vi que essa menina travessa e já de olhos pensativos era a flor caprichosa de um fruto sadio e doce... (ASSIS, 1994, pp. 92-93).

Com isso José Dias retifica sua declaração anterior, na qual afirmava que a moça era dissimulada.

Por fim, o narrador-personagem resume os primeiros anos de casado afirmando terem se casado em 1865 em uma tarde chuvosa de março. Não são fornecidos detalhes sobre o noivado ou qualquer coisa referente à organização do casamento.

Quando chegamos ao alto da Tijuca, onde era o nosso ninho de noivos, o céu recolheu a chuva e acendeu as estrelas, não só as já conhecidas, mas ainda as que só serão descobertas daqui a muitos séculos. Foi grande fineza e não foi única. São Pedro, que tem as chaves do Céu, abriu-nos as portas dele, fez-nos entrar, e depois de tocar-nos com o báculo, recitou alguns versículos da sua primeira epístola [...] Em seguida, fez sinal aos anjos, e eles entoaram um trecho do *Cântico*, tão concertadamente, que desmentiriam a hipótese do tenor italiano, se a execução fosse na Terra; mas era no Céu. [...] Depois, visitamos uma parte daquele lugar infinito. Descansa que não farei descrição alguma, nem a língua humana possui formas idôneas para tanto (ASSIS, 1994, pp. 93-94).

Ao se casarem Bento se sente tão abençoado e realizado que ele descreve resumidamente o casamento de forma levemente lírica e ao mesmo tempo fugidia. É nessa parte do romance que a escrita se torna verdadeiramente fragmentária, e os ciúmes de Bento se intensificam.

Capitu gostava de rir e divertir-se, e, nos primeiros tempos, quando íamos a passeios ou espetáculos, era como um pássaro que saísse da gaiola [...] De dançar gostava, e enfeitava-se com amor quando ia a um baile; os braços é que... Os braços merecem um período. [...] Eram belos, e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade [...] Eram os mais belos da noite, a ponto que **me encheram de desvanecimento** [...] quando vi que os homens não se fartavam **de olhar para eles**, de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por eles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido (ASSIS, 1994, p. 96, grifo nosso).

Fica claro que Bento gostaria de prender Capitu em uma jaula onde ela só pudesse olhar para ele e que somente ele pudesse mirá-la. Seus caprichos cada vez mais exigentes são, conforme dito pelo próprio, prontamente atendidos por ela. Seu ciúme exacerbado acaba sendo um dos motivos de sua própria queda.

Apesar da esposa atender aos caprichos do esposo, buscando amenizar seus ciúmes para que possam viver em harmonia, nada parece ser suficiente para aplacar a necessidade de controle de Bento. É quando Capitu deita seus olhos em Escobar no caixão e demonstra a tristeza pela morte do amigo que Bento convence-se da traição dos dois, a partir disso ele começa a buscar evidências do fato. Mas Capitu jamais admite a culpa, por isso, para Passos a figura feminina constituiria uma força inquebrável no romance (PASSOS, 2003, p. 89).

Bento renega o filho, Ezequiel, pela semelhança da criança com o amigo Escobar. Mas ao mesmo tempo em que nos apresenta a paridade entre o amigo falecido e o filho como prova da suposta traição, ele nos apresenta indícios que o contradizem, como a semelhança entre Capitu e a falecida mãe de Sancha, afinal “Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas” (ASSIS, 1989, p. 140).

Em *Dom Casmurro* há a aceitação dos fatos, um sentimento de conformismo que faz com que o protagonista infeliz continue revivendo os fatos e levando uma vida sem grandes atrativos e nostálgica, pois apesar de comer bem e não dormir mal, ele possui raras distrações (ASSIS, 1994, p. 2).

Nesse cenário, a mulher amada personificada por Capitu, será um enigma que perdurará por toda a narrativa, sempre fugindo à compreensão de Bento, que não logra compreender as atitudes da amiga e posterior esposa. É por não conseguir compreendê-la que a narrativa se torna lacunar e repleta de idas e vindas; é também pelo mesmo motivo que o narrador se vale dos arquétipos do eterno feminino para manifestar as impressões e juízos oscilantes com que descreve a difusa figura de Capitu.

5. Aproximações entre os romances: a melancolia, o olhar e a religiosidade em *Werther* e *Dom Casmurro*

5.1 As faces da Melancolia em *Werther* e *Dom Casmurro*

Como é possível perceber, já nas primeiras correspondências que compõem *Os sofrimentos do jovem Werther*, Werther, é um espírito inquieto, atormentado por sua própria natureza extrema que não consegue limitar-se ou domar-se, mas transborda em si mesmo, o que leva a personagem sempre aos limites da sanidade e do comportamento conveniente a um homem burguês do século XVIII.

Além disso, Werther admite sua própria volubilidade em sua carta do dia 13 de maio, na qual afirma que não consegue tranquilidade devido à inconstância de seu coração: “Quantas vezes consigo tranquilidade para o meu sangue excitado, pois não há nada mais volúvel e inconstante do que o meu coração⁵⁹!” (GOETHE, 2009, p. 17), assim, é esperado que seu comportamento não seja constante, pois essa afirmação serve como um prenúncio das oscilações de humor que a personagem terá no romance. Porém, ao mesmo tempo, há de se reconhecer que quando se trata de assuntos do coração e em relação a Charlotte, especificamente, Werther é irreduzível. Portanto, ao afirmarmos que ele denuncia sua própria conduta nos referimos exclusivamente a seu estado de espírito.

É possível afirmar que na primeira parte do livro – conforme a proposta de divisão da obra que apresentamos anteriormente – o humor de Werther se encontra a maior parte inclinado a uma visão de mundo positiva. É nesse momento que ele chega ao vilarejo de Wahlheim⁶⁰ e se encontra extremamente encantado pela natureza e o povo simples do lugar, apesar do sofrimento causado pela perda de uma amiga de infância muito querida e da culpa por ter despertado o amor de uma jovem inocente a qual não pode corresponder. Logo, nesse primeiro momento, tem-se um Werther encantado pela vida, de tal feita que ao olhar para dentro de si mesmo ele se depara com “um mundo! Mais de pressentimentos e desejos que de raciocínios e

⁵⁹ Wie oft lull ich mein empörtes Blut zur Ruhe; denn so ungleich, so unstat hast du nichts gesehn als dieses Herz (GOETHE, 2005, p. 10).

⁶⁰ Na realidade Garbenheim, localizado em Hessen. Conforme afirmado em nota de rodapé do romance.

forças vitais. E então, tudo flutua ante meus olhos, sorrio e sonhando penetro ainda mais neste mundo⁶¹” (GOETHE, 2009, p. 22).

Mas esse sentimento vai se tornando sombrio conforme o avançar da obra, e isso se deve em grande parte a sua condição de gênio. Para Starobinski (2016), o filósofo se relacionaria à melancolia devido a seu excesso de humanidade, o que corrobora, de certa forma, com a visão renascentista sobre a melancolia, pois para os platônicos de Florença e Marsílio Ficino, a melancolia afligiria mais comumente artistas e filósofos (STAROBINSKI, 2016, p. 52).

Como sabemos, Werther está diretamente relacionado ao artista genial e ao excesso. Sua personalidade é claramente sensível por excelência e grande parte de seus problemas se dão devido a isso. Logo, podemos dizer que sua melancolia surge justamente de seu cerne, de seu espírito abundantemente humano e isso se manifesta intensamente na obra e nas observações feitas pelo narrador-personagem.

A melancolia também está ligada ao anseio sempre insatisfeito por algo inacessível e intuído como essencialmente necessário (KRISTEVA, 1989), talvez por isso, a inclinação de Werther à melancolia também tenha relação com o modo como concebe e se entrega ao amor como busca consciente pelo impossível, já que sempre soube da inacessibilidade de Charlotte, visto que a jovem já se encontrava comprometida em noivado com outro rapaz. De fato, podemos considerar o aviso feito pela acompanhante de Werther ao baile no qual conhece Charlotte como uma espécie de premonição, visto que a mesma afirma: “Você vai conhecer uma linda mulher”, ao que outra mulher complementa “Tome cuidado”, “não vá se apaixonar!”, pois “Ela já está comprometida” (GOETHE, 2009, p. 31). Mesmo assim Werther não consegue evitar o que sente pela moça, sua melancolia original, advinda inicialmente de sua personalidade, com o tempo agrava-se e adquire contornos de algo próximo daquilo que Starobinski define como “mal do amor”, uma clássica manifestação da melancolia que pode ser entendida como “uma forma de ‘superexpressão’ somática, em que o corpo demonstra a impossibilidade em que se acha de sobreviver na ausência do ser amado” (STAROBINSKI, 2016, p. 36). Como veremos adiante, Werther não consegue continuar vivendo ao constatar que não poderá ter Charlotte para si, como sua, afinal ele acredita que ninguém mais a ama como ele: “Às vezes não compreendo como um

⁶¹ [...] eine Welt! Wieder mehr in Ahnung und dunkler Begier als in Darstellung und lebendiger Kraft. Und da schwimmt alles vor meinen Sinnen, und ich lächle dann so träumend weiter in die Welt (GOETHE, 2005, p. 12).

outro pode amá-la, ousa amá-la, pois só eu a amo tão profundamente, tão completamente, e nada mais conheço, nada mais sei, nada mais tenho, senão ela⁶²” (GOETHE, 2009, p. 110).

Seu estado vai se deteriorando cada vez mais, chegando ao ponto em que Werther não consegue mais encontrar prazer nem mesmo na natureza, anteriormente motivo de deleite e alegria.

O primeiro indício na obra de que Werther se encontra realmente perturbado, é a carta do dia 16 de julho, primeira vez em que ele menciona a vontade que tem de se suicidar com um tiro, conforme trecho a seguir “principalmente nos últimos tempos, em que me sinto tentado a meter uma bala na minha cabeça!⁶³” (GOETHE, 2009, p. 56).

A essa confissão se intercalam momentos de profunda reflexão e satisfação ao lado de Charlotte, assim, a melancolia começa a avultar-se sobre sua personalidade, estando cada vez mais presente e perceptível, de forma que mesmo em momentos em que Werther encontra certo prazer, ela se pronuncia e ofusca o momento. Essas “manchas” ou indícios de melancolia se devem à própria constituição da condição melancólica, pois, conforme afirma Starobinski (2016) o acometido por esse mal comumente manifesta humores que oscilam entre a vontade de viver e a vontade de morrer (STAROBINSKI, 2016, p. 32).

Werther chega ao ponto extremo em que nada mais consegue arrefecer seus sentimentos e sua vontade de morrer, nesse momento nem mesmo a música ou momentos com Charlotte conseguem animá-lo ou conceder-lhe paz, pelo contrário, perturbam-no mais ainda. Pois ele não aceita que não possa ter Charlotte, que para ele é motivo de vida e razão de todo o seu afeto, ao perdê-la ele interioriza completamente o sentimento e seu amor, que por não poder concretizar-se é também perda, gera ódio, e devido a isso ele passa a odiar-se e odiar o mundo e as convenções sociais, assim como tudo que o impede de ter Charlotte como sua, até mesmo, em certo ponto, a própria.

Isso porque para a teoria psicanalítica clássica, a depressão e o luto escondem agressividade contra o objeto de luto, pois, o enlutado/depressivo permanece com o

⁶² Ich begreife manchmal nicht, wie sie ein anderer lieb haben kann, lieb haben darf, da ich sie so ganz allein, so innig, so voll liebe, nichts anders kenne, noch weiß, noch habe als sie! (GOETHE, 2005, p. 70).

⁶³ [...] anzubringen weiß, oft zurzeit, wo ich mir eine Kugel vor den Kopf schießen möchte! (GOETHE, 2005, p. 35).

sentimento afetivo perante o objeto perdido. É a partir disso que surge o ódio de si mesmo, pois a não aceitação da perda, juntamente com o amor ainda sentido, faz com que o depressivo interiorize e instale em si mesmo esse sentimento duplo; ódio pela ausência/perda, afeto/amor que resiste apesar da perda, “e esse outro em mim é um mau eu, sou mau, sou nulo, me mato” (KRISTEVA, 1989, p.17).

Apesar de Werther sempre ter tido humores oscilantes devido a sua condição de gênio melancólico, isso se intensifica pela impossibilidade de ter sua musa (objeto de afeto).

É a partir do surgimento de Albert na narrativa, sua presença pungente que é como um lembrete constante de que Werther jamais poderá estar junto de Charlotte, que Werther se torna verdadeiramente melancólico, a narrativa adquire um novo tom e os sentimentos de tristeza aguda e euforia que antes apareciam como contraste em poucos momentos - como, por exemplo, logo no começo de suas cartas em 13 de maio:

Quantas vezes consigo a tranquilidade para o meu sangue excitado, pois não há nada mais volúvel e inconstante do que o meu coração! Meu caro, preciso dizer isso a você, que tantas vezes sofreu vendo-me passar da aflição ao desvario, da doce melancolia à paixão desenfreada?⁶⁴ (GOETHE, 2009, p.17).

Nesse ponto da narrativa a tristeza e a melancolia passam a ser parte intrínseca do enredo, sendo extremamente presentes, pois Werther passa a carregar e *ser* a melancolia, visto que até mesmo em momentos felizes há a mancha da tristeza.

A tristeza é o humor fundamental da depressão, e mesmo se a euforia maníaca alterna com ela nas formas bipolares desta afecção, o pesar é a manifestação maior que trai o desesperado. A tristeza nos conduz ao campo enigmático dos afetos; angústia, medo ou alegria. [...] O humor “tristeza” desencadeado por uma excitação, tensão ou conflito energético num organismo psicossomático não é uma resposta *específica* a um disparador (não estou triste como resposta ou sinal a X e somente x X). O humor é uma “transferência generalizada” (E. Jacobson) que marca todo o comportamento e todos os sistemas de signos [...] (KRISTEVA, 1989, p. 27).

Werther apesar de saber que está conscientemente se destruindo, não tem forças para tomar outra atitude e vai se conduzindo à própria destruição. Conforme é possível perceber nos trechos abaixo:

⁶⁴ Wie oft lull ich mein empörtes Blut zur Ruhe; denn so ungleich, so unstat hast du nichts gesehn als dieses Herz. Lieber, brauch ich dir das zu sagen, der du so oft die Last getragen hast, mich vom Kummer zur Ausschweifung und von sußer Melancholie zue verderblichen Leidenschaft übergehen zu sehn? (GOETHE, 2005, p. 10).

[...] a alegria de estar junto a Lotte desapareceu. Devo chamar isso de tolice, ou cegueira? O que importa o nome? O que conta é a coisa em si! Sabia tudo que sei agora, antes de Albert chegar; sabia que não podia ter pretensões em relação a ela [...] E agora o bobalhão arregala os olhos, vendo o outro chegar e roubar-lhe a moça⁶⁵ (GOETHE, 2009, p. 61).

Poderia ter a mais feliz das vidas, se não fosse um tolo. Circunstâncias tão favoráveis como estas em que me encontro não concorrem assim tão facilmente para alegrar a vida de um homem. Ah! É mesmo certo que o nosso coração faz a sua própria felicidade⁶⁶ (GOETHE, 2009, p. 63).

Mas Werther não se suicida apenas porque não pode ter Charlotte, o fato dela corresponder ou não aos seus sentimentos é apenas mais um motivo para sua tristeza, levando-o ao limite do que suporta, pois ele já havia perdido tudo o quanto poderia suportar, visto que ele perdera uma amiga extremamente querida; a capacidade de expressar-se por meio da pintura e a si mesmo e sua própria sensibilidade artística. Todos esses aspectos vão culminar na última perda sofrida por ele: a do encantamento pela vida.

Conforme podemos ver nos trechos a seguir:

É uma desgraça, Wilhelm, as minhas forças criadoras prostraram-se e caíram numa lassidão inquietante; não posso ficar ocioso e, ao mesmo tempo, não consigo fazer nada. Não tenho mais capacidade de raciocinar, nem sensibilidade pela natureza, e os livros me repugnam. Quando sentimos falta de nós mesmos, falta-nos tudo⁶⁷ (GOETHE, 2009, p. 75).

Já basta ocultar em mim a fonte de toda a desgraça, outrora fonte de toda a ventura. Será que já não sou mais o mesmo que pairava sem rumo na plenitude dos sentimentos, que a cada passo se deparava com um paraíso, abraçando o mundo inteiro com o coração cheio de amor? E agora este coração está morto, dele não brota mais nenhum encanto [...] Sofro muito, pois perdi aquilo que era o único deleite de minha vida, a força sagrada e vivificante com a qual criava mundos ao meu redor; ela se foi!⁶⁸ (GOETHE, 2009, pp. 120 -121).

⁶⁵ Meine Freude, bei Lotten zu sein, ist hin. Soll ich das Torheit nennen oder Verblendung? - Was braucht's Namem! Erzählt die Sache an sich! - Ich wusste alles, was ich jetzt weiß, ehe Albert kam; ich wusste, dass ich keine Prätension auf sie zu machen hatte, machte auch keine [...] Und Jetzt macht der Fratze große Augen, da der andre nun wirklich kommt und ihm das Mädchen wegnimmt (GOETHE, 2005, p. 38).

⁶⁶ Ich könnte das beste, glücklichste Leben führen, wenn ich nicht ein Tor wäre. So schöne Umstände vereinigen sich nicht leicht, eines Menschen Seele zu ergetzen, als die sind, in denen ich mich jetzt befinde. Ach so gewiss ist's, dass unser Herz allein sein Glück macht (GOETHE, 2005, p. 39).

⁶⁷ Es ist ein Unglück, Wilhelm, meine tätigen Kräfte sind zu einer unruhigen Lässigkeit verstimmt, ich kann nicht müßig sein und kann doch auch nichts tun. Ich habe keine Vorstellungskraft, kein Gefühl an der Natur, und die Bücher ekeln mich an. Wenn wir uns selbst fehlen, fehlt uns doch alles (GOETHE, 2005, p. 47).

⁶⁸ Genug, dass in mir die Quelle alles Elendes verborgen ist wie ehemals die Quelle aller Seligkeiten. Bin ich nicht noch eben derselbe, der ehemals in aller Fülle der Empfindung herumschwebte, dem auf jedem Tritte ein Paradies folgte, der ein Herz hatte, eine ganze Welt liebevoll zu umfassen? Und dies Herz ist jetzt tot [...] Ich leide viel; denn ich habe verloren, was meines Lebens einzige Wonne war, die heilige belebende Kraft, mit der ich Welten um mich schuf; sie ist dahin! (GOETHE, 2005, p. 77).

E isso fica claro em várias de suas cartas, como, por exemplo, na do dia 4 de setembro, portanto poucos meses antes de seu suicídio: “Sim, é assim mesmo. Assim como a natureza anuncia o outono, o outono começa em mim e ao meu redor. As minhas folhas amarelecem, e as folhas das árvores vizinhas já caíram⁶⁹” (GOETHE, 2009, p. 110).

Assim como as folhas caem com a chegada do outono, o mesmo acontece com ele que alcançou um ponto fulminante em sua existência e logo conhecerá o inverno, a estação em que as árvores e as plantas secam e são cobertas pelo manto branco de neve na Alemanha, para renascerem na primavera. Mas para ele não haverá primavera, ou a primavera seria a vida após essa que se finda, visto que Werther parece acreditar piamente que a vida não termina nesse plano.

Além disso, Werther afirma não ter capacidade de remediar-se pois:

E você pode exigir de um infeliz, cuja vida se extingue pouco a pouco, submetida a uma incurável doença, que ele de repente dê um fim aos seus tormentos com uma punhalada? É o mal que lhe consome as forças, não lhe rouba também a coragem para se liberar dele?⁷⁰ (GOETHE, 2009, pp. 62-63).

Ele compara sua condição, seu afeto incontrolável e obsessão por Charlotte a uma doença da qual ele não consegue curar-se, pois não tem cura, o que é endossado em sua carta de 28 de agosto, quando ele afirma que se sua doença fosse curável, essas pessoas fariam isso (GOETHE, 2009, p. 76). Portanto, Werther não tem esperanças e reconhece que “Poderia ter a mais feliz das vidas, se não fosse um tolo⁷¹” (GOETHE, 2009, p. 63).

Assim, a condição de Werther vai se deteriorando e a melancolia passa a dominá-lo, de tal forma que ele chega mesmo a afirmar que seu estado poderia ser comparado ao de “infelizes que parecerem estar possuídos por um espírito maligno⁷²” (GOETHE, 2009, p. 142) e torce para jamais acordar (GOETHE, 2009, p. 120).

⁶⁹ Ja, es ist so. Wie die Natur sich zum Herbste neigt, wird es Herbst in mir und um mich her. Meine Blätter werden gelb, und schon sind die Blätter der benachbarten Bäume abgefallen (GOETHE, 2005, p. 70).

⁷⁰ Und kannst du von dem Unglücklichen, dessen Leben unter einer schleichenden Krankheit unaufhaltsam allmählich abstirbt, kannst du von ihm verlangen, er solle durch einen Dolchstoß der Qual auf einmal ein Ende machen? Und raubt das Übel, das ihm die Kräfte verzehrt, ihm nicht auch zugleich den Mut, sich davon zu befreien? (GOETHE, 2005, pp. 38-39).

⁷¹ Ich könnte das beste, glücklichste Leben führen, wenn ich nicht ein Tor wäre (GOETHE, 2005, p. 39).

⁷² Ich bin in einem Zustande, in dem jene Unglücklichen gewesen sein müssen, von denen man glaubte, sie würden von einem bösen Geiste umhergetrieben (GOETHE, 2005, p. 89).

É importante ressaltar que, conforme dito anteriormente, a natureza funciona como uma exteriorização da personagem, pois no começo do livro tudo é glorioso e belo, Werther só vê a beleza das coisas e seu olhar capta a grandiosidade da obra de Deus e com o decorrer do livro e o agravamento de sua melancolia isso muda. Werther começa no alto e vai decaindo com o decorrer da história, mergulhando num abismo que ele próprio criou e com isso o cenário também decai. É a natureza como reflexo, ou extensão, do interior da personagem. Afinal, por se tratar de um romance predominantemente em primeira pessoa, tem-se o fruto da observação e percepções do personagem-narrador, nesse caso, por Werther sentir-se cada vez mais melancólico e desesperançoso a natureza reflete seus sentimentos. Por isso:

Toda esta ardente sensibilidade de meu coração pela natureza, cuja vida me invadia com tanta voluptuosidade fazendo do mundo à minha volta um paraíso, transformou-se agora num insuportável carrasco, num espírito atormentador que me persegue por toda parte⁷³ (GOETHE, 2009, p. 72).

Irmão, só as lembranças daquele momento já me fazem bem. Mesmo os esforços de evocar e exprimir novamente aquelas inefáveis sensações elevam a minha alma para além de si mesma, fazendo-me sentir duplamente os temores da situação em que me encontro agora⁷⁴ (GOETHE, 2009, pp. 73- 74).

É como se uma cortina se abrisse diante de minha alma e o espetáculo da vida infinita se transformasse nas profundezas de túmulo eternamente aberto diante de mim. [...] Ah! As grandes e raras misérias do mundo: essas inundações que varrem as suas vilas, esses tremores de terra que engolem as suas cidades, não me comovem; o que me corrói o coração é a força destrutiva, oculta no âmago da natureza; ela não cria nada sem destruir a si mesma e ao seu próximo. E assim aflito titubeio. O céu e a terra e as suas forças criadoras me rodeiam: não passam de um monstro eternamente devorador e ruminante⁷⁵ (GOETHE, 2009, p. 74).

Mas apesar de seu desespero e melancolia, Werther não se suicida até sentir que está pronto, e nesse momento toda a tempestade que existe em sua alma arrefece e ele encontra uma paz sepulcral ao planejar cuidadosamente e nos mínimos

⁷³ Das volle warme Gefühl meines Herzens an der lebendigen Natur, das mich mit so vieler Wonne überströmte, das rings umher die Welt mir zu einem Paradiese schuf, wird mir jetzt zu einem unerträglichen Peiniger, zu einem quälenden Geist, der mich auf allen Wegen verfolgt (GOETHE, 2005, p. 45).

⁷⁴ Bruder, nur die Erinnerung jener Stunden macht mir wohl. Selbst diese Antrengung, jene unsäglichen Gefühle zurückzurufen, wider auszusprechen, hebt meine Seele über sich selbst und lässt mich dann das Bange des Zustandes doppelt empfinden, der mich jetzt umgibt (GOETHE, 2005, p. 46).

⁷⁵ Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen, und der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewig offenen Grabs. [...] Ha! nicht die große seltne Not der Welt, diese Fluten, die eure Dörfer wegspülen, diese Erdbeben, die eure Städte verschlingen, rühren mich; mir untergräbt das Herz die verzehrende Kraft, die in dem All der Natur verborgen liegt, die nichts gebildet hat, das nicht seinen Nachbar, nicht sich selbst zerstörte. Und so taumle ich beängstigt. Himmel und Erde und ihre webenden Kräfte um mich her: ich sehe nichts als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer (GOETHE, 2005, pp. 46- 47).

detalhes seu suicídio. Assim, em sua última carta endereçada à Charlotte, ele afirma que “Tudo está tão calmo à minha volta, e a minha alma tão tranquila. Obrigado, meu Deus, por me conceder neste último momento este calor, esta força⁷⁶” (GOETHE, 2009, p. 172).

Dessa forma, a melancolia se transforma em resolução e a solução encontrada por Werther é o suicídio e ele não teme a morte: “Erguer a cortina e passar! Isso é tudo! E por que o tremor e o temor? Só porque não se sabe como é atrás dela? E porque não há caminho de volta? Pois é próprio de nosso espírito antever a confusão e as trevas onde não conhecemos absolutamente nada⁷⁷” (GOETHE, 2009, p. 144).

Está resolvido, Lotte, quero morrer e escrevo a você sem exaltação romântica, impassível, na manhã do dia e que a verei pela última vez. Quando ler esta, minha adorada, a capa fria já terá cerrado os restos enrijecidos do irrequieto, do infeliz, que não conheceu nos derradeiros momentos de sua vida nada mais doce do que conversar com você. [...] Mil possibilidades, mil perspectivas debatiam-se em minha alma até que, por fim, lá estava ele, firme, inteiro, o último, o único pensamento: quero morrer! Deitei-me e ao despertar esta manhã, mais tranquilo, ele continuava em meu coração com a mesma força: quero morrer⁷⁸! (GOETHE, 2009, p. 149).

Para Albert Camus (1961) o suicídio é uma questão extremamente particular, por isso o autor afirma que apesar de ter sido “tratado como um fenômeno social”, na realidade se trata de uma relação entre “pensamento individual e suicídio”, visto que um ato como esse borbularia no “silêncio do coração”. Além disso, Camus (1961) cita um exemplo que para ele parece traduzir perfeitamente a “condição” do suicida.

De um administrador de imóveis que tinha se matado, me disseram um dia que ele perdera a filha há cinco anos, que ele mudara muito com isso e que essa história “o havia minado”. Não se pode desejar palavra mais exata. Começar a pensar é começar a ser minado. A sociedade não tem muito a ver com esses começos. O verme se acha no coração do homem. É ali que é preciso procurá-lo. É preciso seguir e compreender esse jogo mortal que arrasta a lucidez em face da existência à evasão para fora da luz (CAMUS, 1961, pp. 8- 9).

⁷⁶ Alles ist so still um mich her, und so ruhig meine Seele. Ich danke dir, Gott, der du diesen letzten Augenblicken diese Wärme, diese Kraft schenkest (GOETHE, 2005, p. 109).

⁷⁷ Den Vorhang aufzuheben und dahinter zu treten! Das ist alles! Und warum das Zaudern und Zagen? Weil man nicht weiß, wie es dahinter aussieht? und man nicht wiederkehrt? Und dass das nun die Eigenschaft unseres Geistes ist, da Verwirrung und Finsternis zu ahnen, wovon wir nichts Bestimmtes wissen (GOETHE, 2005, p. 91).

⁷⁸ Es ist beschlossen, Lotte, ich will sterben, und das schreibe ich dir ohne romantische Überspannung, gelassen, an dem Morgen des Tages, an dem ich dich zum letzten Male sehe werde. Wenn du dieses liesest, meine Beste, deckt schon das kühle Grab die erstarrten Reste des Unruhigen, Unglücklichen, der für di letzten Augenblicke seines Lebens keine größere Süßigkeit weiß, als sie mit dir zu unterhatten. [...] Tausend Anschläge, tausend Aussichten wüteten durch meine Seele, und zuletzt stand er da, fest, ganz, der letzte, einzige Gedanke: ich will sterben! (GOETHE, 2005, p. 94).

Assim, para Camus o suicídio se dá devido a uma espécie de tormento anterior, algum acontecimento ou sentimento que “mine” a vontade de viver da pessoa. Ele questiona o motivo do suicídio e se a pessoa chegaria a esse ponto por acreditar que a vida não valeria ser vivida, e se esse ato surgiria no seio da ausência de sentido que permeia a existência. Para ele a morte pertence ao reino do absurdo e os homens que tiram sua própria existência seguem até o derradeiro final uma inclinação de seus sentimentos, (CAMUS, 1961, p. 11) e os grandes sentimentos seriam portadores de um universo todo particular, sendo ele miserável ou esplêndido (CAMUS, 1961, p. 12). Segundo Camus (1961), o que comumente antecede o suicídio é o cansaço: o indivíduo cansa-se - esgota-se, mina-se – seja com a rotina ou devido a algum sentimento, e a partir disso há duas escolhas: suicídio ou restabelecimento (CAMUS, 1941, p. 13). Ele assegura que ao contrário do que se acredita o suicídio não se segue à revolta, mas sim consentimento, aceitação, pois o suicida acredita que tudo está consumado (CAMUS, 1941, p. 35).

Sentimento correlato ao descrito por Camus parece dominar Werther, pois o personagem acredita que tudo já está consumado e que não resta nada para ele nessa vida além de seguir para o que há por detrás das cortinas.

Para a ótica romântica, o suicídio icônico de Werther, não é uma mácula, mas sim um gesto heroico; Werther tomba como o herói romântico por excelência, pois o amor visto então como ideal, seria uma das necessidades da vida e ao não poder consumir seu afeto, Werther estaria sendo privado de uma das coisas mais importantes da existência e ao suicidar-se ele foge completamente aos padrões impostos pela sociedade burguesa da época, não permitindo que suas vontades sejam limitadas por “regras” que não lhe dizem nada.

Para Werther, o eterno feminino encarnado por Charlotte seria uma espécie de anseio melancólico: desejo profundo que não pode ser sanado por ele. Ao não poder tê-la, Werther atinge seu limite, suas forças vão sendo progressivamente minadas e todos os seus prazeres anteriores perdem o sabor, seu mundo outrora colorido torna-se cinzento. Ele não vê mais motivos para viver e acredita piamente que há um mundo todo a ser vivido após essa vida e que nesse próximo mundo poderá ter Charlotte para si como jamais poderia nessa vida. Assim, ele decide “atalhar” sua vida sem ela e partir em direção do desconhecido, em busca da musa inalcançável.

Enquanto em *Werther* a melancolia se dá primeiramente no interior da personagem e se intensifica pela impossibilidade de alcance do ideal, em *Dom Casmurro* a melancolia surge da perda da própria identidade.

Em *Dom Casmurro*, Bento Santiago recebe essa alcunha, que também servirá de título ao romance, de um poeta no trem porque adormecera enquanto este lhe lia versos. A alcunha acaba pegando e todos passam a chamá-lo Dom Casmurro. Mas Bento não se importa com o apelido, pois afirma que o significado adotado pelo poeta em casmurro não é o dos dicionários (implicante, teimoso, muito calado⁷⁹), mas sim de “calado e metido consigo mesmo” (ASSIS, 1899, p. 23) e Dom teria sido ironicamente adicionado para debochar de seus ares de nobreza.

Após explicar por meio do apelido o título do livro, Bento afirma que seu objetivo ao revisitar suas memórias seria restaurar os tempos de outrora, pois pretende “ligar” as duas fases de sua vida. Isso indica que em algum momento ocorreu uma cisão, uma separação entre o Bento Santiago da casa de Mata-cavalos, o lar da infância, e o Dom Casmurro que escreve, pois se não fosse o caso ele não precisaria “atar as duas pontas da vida” (MACHADO, 1899, p. 25).

Assim, sabemos que o narrador perdeu o que consideraria parte de sua própria essência; segundo o que diz sobre si: “Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (ASSIS, 1899, p. 25).

Para Ribeiro (1996), Bento Santiago compõe sua autobiografia a partir de uma situação simulada, pois ele tenta reconstruir a casa da infância criando uma cópia da mesma, e por viver nessa casa simulada ele também está, em algum nível, simulando a si mesmo, numa tentativa de resgatar o que outrora fora, já o livro seria a tentativa de recuperar a outra parte, a si mesmo (RIBEIRO, 1996, p. 293). Bento justifica a demolição da casa de infância com o seguinte argumento: “Tudo me era estranho e adverso” (ASSIS, 1899, p. 211), ou seja, ele se sentiu rejeitado pela casa da infância e, por isso, construiu uma nova que tenta restaurar a antiga.

Isso se dá porque, conforme afirma Ribeiro (1996), a casa antiga e sua presença atacam a imagem que ele criou de si mesmo e as lembranças vividas ali,

⁷⁹ CASMURRO. Michaelis: Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=casmurro>. Acesso em: 15 de mai. de 2020.

sendo uma constante recordação de sua mudança drástica. Por isso ele a manda demolir: para preservar a verdade da memória (RIBEIRO, 1996, p. 294).

Além disso, a citação de *Fausto* (1832)⁸⁰, de Goethe, serve como um aviso de que ele se encontra atormentado por fantasmas do passado: “Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do *Fausto*: ‘Aí vindes outra vez, inquietas sombras?’...” (ASSIS, 1899, p. 25). Do alemão: “*Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten!*”.

A partir dessa citação podemos constatar influxos explícitos de Goethe sobre a obra de Machado, mais especificamente oriundos de *Fausto*. Segundo Compagnon (1996) “a citação é um elemento privilegiado da acomodação, pois ela é um lugar de reconhecimento, uma marca de leitura” (COMPAGNON, 1996, p. 22), pois ao citar um trecho de uma obra o autor deixa claro que leu aquela obra e que ela tem relevância para a sua própria escrita, afinal, “toda citação é primeiro uma leitura” (COMPAGNON, 1996, p. 19).

[...] a citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida. Nesse sentido, seu papel é inicialmente fático, de acordo com a definição de Jakobson: “Estabelecer, prolongar ou interromper a comunicação, [...] verificar se o circuito funciona:” Ela marca um encontro, convida para a leitura, solicita, provoca como uma piscadela: é sempre a perspectiva do olho que se acomoda, do olho que se supõe na linha de fuga da perspectiva. (COMPAGNON, 1996, pp. 22- 23)

Portanto, na citação admite-se a leitura prévia do texto citado. No caso de *Dom Casmurro*, a citação tem o intuito de resgatar as sombras do passado que atormentam o personagem principal, afinal, Bento procura reconstituir seu passado de várias formas, chegando até mesmo a reconstruir a casa de sua infância, mas nada que tentou logrou sucesso e ele permanece sem conseguir atar “as duas pontas da vida”, até que tem a inspiração de escrever sobre os tempos passados para que, talvez assim, as sombras do passado viessem finalmente.

O trecho citado por Machado de Assis figura em *Fausto* como parte do prólogo do autor, no qual o poeta está em seu camarim, passeando e falando consigo mesmo antes de compor o livro, exatamente como o faz Dom Casmurro no momento da

⁸⁰ Obra da vida de Goethe, a qual ele dedicou-se por vários anos e modificou várias vezes, tendo a primeira versão (*Urfaust*) sido publicada em 1775 e a última em 1832, postumamente.

concepção de seu livro de memórias. Eis o trecho referido, em tradução de António Feliciano de Castilho:

Tornai-me a aparecer, entes imaginários,
que me enchieis outrora os olhos visionários!
Poder-vos-ei fixar?... Tenho inda coração
capaz de se render à vossa sedução?...

Chegam... que densa turba! Envolve-me... Não posso
furtar-me ao seu triunfo. Eis-me, Visões, sou vosso.

Vai-se-me em névoa o mundo. Emanações subtis
que exalais, vem tornar-me aos anos juvenis.
Que imagens que trazeis de dias tão risonhos!...
Caras sombras! sois vós? aéreas como em sonhos?

Como recordação de lenda já perdida,
volve o amor, a amizade, e reassume vida;
torna a dor a doer. Oh vida! oh labirinto!
de novo o mesmo sois. Já renascer me sinto.

Cá 'stão os bons d'outrora, entes que já gozaram
horas de ouro, e também... como elas se escoaram.
Não me hão-de ouvir agora os mesmos, bem o sei,
para quem noutro tempo os versos meus cantei.

Sumiu-se, aniquilou-se aquela amiga turba,
que nem com som mortiço os ecos já perturba.
Vibra meu canto agora a ignota multidão,
cujo aplauso, ai de mim! me aperta o coração;

e os a quem meu cantar outrora foi jucundo,
erram, se inda alguns há, dispersos pelo mundo.
Ai, plácida mansão, de espíritos morada!
revive na saudade, há tanto descorada!

Começa em vagos sons meu estro a palpitar,
qual de uma harpa eólia o triste delirar...
Já sinto estremeções; o pranto segue ao pranto,
e o duro coração se abranda por encanto.

O que foi, torna a ser. O que é, perde existência.
O palpável é nada. O nada assume essência.
(GOETHE, 2003, pp. 25-26)

A citação resgata, então, os sentimentos do narrador sobre suas memórias de tempos que não voltam mais, na solidão esquiva de um homem que não tem mais ninguém importante no mundo, em parte por sua própria iniciativa. Servindo então como uma espécie de prelúdio da história de Bento Santiago e Capitu, prelúdio esse que ocorre apenas próximo do fim do segundo capítulo, o que faz sentido, se considerarmos que o primeiro e o segundo capítulo são repletos de justificativas, sobre o título do livro e sobre o motivo de estar escrevendo-o.

A citação também serve de aviso, pois somada ao primeiro capítulo e ao capítulo no qual está inserida, reforça a ideia de solidão que assola o narrador, que atormentado por fantasmas do passado, busca resgatar o que se foi como forma de expurgar seus demônios, e, como sabemos, explicar a suposta traição de sua esposa, Capitu, com seu melhor amigo, Escobar, de forma a lançá-los ambos, em um tribunal sem fim, visto que Bento escreve o livro com o propósito de publicá-lo. Assim, ele transfere o julgamento final de Capitu para o leitor, que ao fim da leitura decidirá sobre sua possível inocência.

Conforme afirma Bosi (2007) o romance possui tom melancólico devido ao sentimento do “Eros frustrado”, conforme entendiam os “moralistas medievais e barrocos atando a sensualidade à tristeza”. Pois ao convencer-se de que foi traído é natural que Bento narre a história de sua paixão com amargura (BOSI, 2007, p. 42). Esse “Eros frustrado” também se manifesta em Werther pela impossibilidade de se ter a amada.

Se em *Dom Casmurro* temos acesso à vida de Bento por meio da narrativa autobiográfica do personagem narrador que busca resgatar a si mesmo, o mesmo não ocorre com Werther, visto que não é ele quem organiza suas memórias, de fato, não se trata exatamente de memórias, mas sim de registros variados da experiência de Werther, correspondências, bilhetes e páginas de diários, organizadas por um suposto editor. Em *Werther*, o narrador homônimo, assim como em *Dom Casmurro*, sente que perdeu a si mesmo e afirma categoricamente que “Quando sentimos falta de nós mesmos, falta-nos tudo” (GOETHE, 2009, p. 75). Pois Werther sente que perdeu tudo e principalmente sua sensibilidade e amor pela vida, o que para ele fazia parte de sua essência e esse é um dos fatores que culminaram em seu suicídio.

5. 2. O motivo do olhar em *Werther* e *Dom Casmurro*

Para Bosi (1999) os olhos sempre tiveram importância ímpar na construção de personagens, que ganham contornos próprios e enriquecidos de tal feita que representam, de certa forma, um novo discurso do personagem, visto que muitas vezes os olhares até mesmo contradizem o que as personagens dizem ou mesmo suas outras atitudes; logo, são também imprescindíveis para a construção de personagens, ainda mais quando se trata de personagens femininas, principalmente em um tempo em que as mulheres muitas vezes precisavam ocultar seus verdadeiros sentimentos em prol da manutenção das aparências necessárias para o bom convívio em sociedade.

No estudo intitulado *Fenomenologia do olhar* (1999), Bosi afirma que a observância dos olhares ajuda a entender melhor as personagens e suas complexidades, pois “assiste-se a um leve erguer do véu que a oculta, e o narrador com sutileza e muitas reticências alude a silêncios, a olhos que passeiam, que fitam com insistência, ou baixam, confusos.” (BOSI, 1999, p. 12). Por isso os olhos constantemente recebem descrições elaboradas, nas quais são ressaltadas suas características e detalhes. É também pelo mistério do olhar que tanto Werther quanto Bento se fixam nos olhares da amada, não é fortuito que os olhos de Charlotte e Capitu são a característica física descrita com maior insistência nos romances.

Os olhos da amada são, então, extremamente importantes, de tal modo que os narradores de ambas as obras são lançados do céu ao inferno e vice-versa apenas com um olhar, ou com sua ausência. Em *Dom Casmurro* há tal fixação pelos olhos e o olhar de Capitu que, tão magnéticos quanto são para Werther os olhos negros de Charlotte, parecem arrastar Bento, de forma que a melhor descrição encontrada por ele é a de “olhos de ressaca”, pois são como as ondas no mar quando recuam após rebentarem e acabam arrastando o que estiver por ali.

No capítulo XXXII de *Dom Casmurro* temos a primeira descrição dos olhos de Capitu feita por Bento, nesse momento o rapaz tenta desvendar o mistério dos olhos da moça, pois queria descobrir se José Dias tinha razão ao afirmar que eles seriam olhos de “cigana oblíqua e dissimulada”. A princípio o rapaz reconhece a doçura e a cor dos olhos da amiga de infância, mas conforme vai “mergulhando” nos olhos dela, vai sentindo sua força e intensidade arrastando-o, puxando-o, de tal feita que ele não consegue descrever exatamente o que “foram aqueles olhos de Capitu”.

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (ASSIS, 1994, p.32).

Essa é a primeira vez, no romance, que Bento se refere aos olhos da moça como “olhos de ressaca”; a melhor metáfora encontrada por ele para descrever aquela primeira fagulha de mistério entrevista nos olhos que outrora sempre lhe pareceram os mesmos, e esses novos olhos de Capitu traziam em si um mistério, algo que ele não conseguia compreender mas que ameaçava arrastá-lo para dentro, como uma onda perigosa e incontrolável que o domina. A intensidade do olhar de Capitu era tanta que ele perde a noção do tempo, e sente como se o tempo estivesse suspenso e precisa agarrar-se fisicamente aos cabelos da moça para não ser engolido e tragado pela “ressaca”.

Os olhos de Capitu seriam então extremamente magnéticos e profundos; Bento se refere ao seu efeito de “ressaca” em alguns momentos do livro. Um desses momentos se dá no capítulo “Você tem medo?”, no qual Capitu questiona se Bento tem medo e ele não entende exatamente o propósito da pergunta e o que ela deseja ouvir o que a irrita.

Capitu fez um gesto de impaciência. Os olhos de ressaca não se mexiam e pareciam crescer. Sem saber de mim, e, não querendo interrogá-la novamente, entrei a cogitar donde me viriam pancadas [...] Todas essas belas instituições sociais me envolviam no seu mistério, sem que os olhos de ressaca de Capitu deixassem de crescer para mim, a tal ponto que as fizeram esquecer de todo. O erro de Capitu foi não deixá-los crescer infinitamente (ASSIS, 1994, p. 44).

Bento sente-se dominar por esses olhos que são profundos e lhe dão a impressão de aumentarem, como se fossem mesmo sugá-lo para dentro de sua imensidão, assim, os olhos de Capitu dominam todos os pensamentos do rapaz que não consegue sequer formular um pensamento coerente sobre a pergunta feita por ela. Além disso, é interessante ressaltar que sempre que Bento tenta descobrir algo a partir dos olhos de Capitu, ou desvendar seus mistérios, fitando-os, ele sempre acaba desconcertado, pois eles “crescem” e parecem penetrar profundamente em sua alma,

deixando-o sempre atordoado e com medo, um possível indício da força de vontade claramente superior da moça.

Mas os olhos de Capitu nem sempre são de ressaca, ou de “cigana oblíqua e dissimulada”. Ao receber um presente de Dona Glória, Bento, que observava a cena conta que “Os olhos de Capitu, quando recebeu o mimo, não se descrevem; não eram oblíquos, nem de ressaca, eram direitos, claros, lúcidos” (ASSIS, 1899, p. 96). Assim, os olhos de Capitu variam e oscilam, mudando de acordo com o foco da moça ou mesmo de Bentinho: sempre que ela se concentra em algo eles se tornam profundos e magnéticos, por isso “olhos de ressaca”. Já no caso acima como ela se encontra em uma situação casual e, em certa medida, descontraída, a moça não está concentrada e está empenhada apenas em ser agradável a sua almejada futura sogra.

Também podemos considerar que os olhos de Capitu seriam como o mar, oscilando entre a tormenta e a placidez, por isso em alguns momentos eles estariam “claros” e “lúcidos” e em outros seriam comparáveis a olhos de ressaca: fortes, enigmáticos, intensos.

Para Moisés (2001), a descrição dos olhos de Capitu é extremamente expressiva, e demonstra “uma criatura de intensa e complexa vida interior” (MOISÉS, 2001, p. 46). O que pode ser relacionado a sua capacidade de refletir e pensar que é descrita várias vezes por Bento no romance.

Os olhos de Capitu adquirem grande importância na obra; é por meio deles que se busca entender os motivos interiores da moça, como se sua alma pudesse ser desnudada por meio do olhar. Além disso, é por meio dos olhares trocados entre Bento e Capitu que grande parte do flerte entre eles acontece. Por isso é devido aos olhares dela que em muitos momentos o ciúme de Bento Santiago é despertado, visto que ela não pode deitá-los em nenhum outro homem que não ele. É o caso do episódio com o “dândi”, por exemplo:

[...] o *dândi* do cavalo baio não passou como os outros; era a trombeta do juízo final e soou a tempo; assim faz o Destino, que é o seu próprio contra-regra. O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou para Capitu, e Capitu para ele [...] (ASSIS, 1994, p. 71).

Bento Santiago não consegue aceitar que Capitu seja um ser livre e que tenha vontades próprias que não necessariamente recaem sempre nele, por isso ele a monitora e fiscaliza, principalmente seus olhares, que para ele tem uma importância primordial, pois constituem a essência de Capitu e manifestam seus desejos. É

inclusive devido a um olhar dela que ele começa a suspeitar de seu relacionamento com Escobar.

Muitos homens choravam também, as mulheres todas. Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã (ASSIS, 1994, pp. 111- 112).

Esse trecho da obra é fundamental para entendermos o olhar em *Dom Casmurro*, pois não por acaso o capítulo em que se encontra se chama “Olhos de ressaca”, assim como o capítulo em que tenta analisar os olhos de Capitu e descobrir se está mesmo apaixonado por ela ou não. A peça central da descrição dos olhos se concentra na sua fatalidade: os olhos de Capitu são inevitáveis.

Assim, a perspectiva de Bento desde quando busca descrever o momento do surgimento do amor por Capitu em sua juventude, até o momento em que se vê convencido da traição da esposa, orbita em torno da metáfora do mar revolto e sua fatalidade, para ele os olhos de Capitu concentram a força atrativa do mar e esse é um magnetismo fatal.

No momento em que os olhos de Capitu “fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã” (ASSIS, 1994, p. 112), o eterno feminino recebe a aura sombria da mulher fatal, da mulher supostamente traidora e perigosa. Nesse momento, Bento associa a morte do amigo ao magnetismo do olhar de Capitu que, por exercer uma atração fatal, teria levado à ruína de Escobar, como se a suposta atração dele por Capitu o tivesse afogado.

Para Caldwell (2002) os olhos de Capitu seriam descritos por Bento como um mar traiçoeiro e profundo, porque seriam a projeção do desejo adolescente do rapaz, que o assustava (CALDWELL, 2002, pp. 52- 53). Além disso, para Gledson (1991) não é coincidência que Bento associe os olhos de Capitu ao mar revolto e perigoso e que Escobar tenha se afogado justamente na ressaca do mar. Não fortuitamente ambos os capítulos levam o mesmo título: “Olhos de Ressaca”.

No segundo caso, o mar está de fato “lá fora” e a “ressaca” vem de afogar Escobar. Aceitaremos que no primeiro caso, 91 capítulos antes, aquela referência externa não está presente e que a imagem “ocorre” a Bento, vinda de parte alguma, só porque é apropriada? Pouco provável, é claro. À parte os sentidos associados que a palavra carrega consigo (o *Novo Dicionário Aurélio* registra “inconstância, versatilidade, volubilidade” como alguns dos possíveis significados do vocábulo), essa metáfora, antecipando a forma da morte de Escobar e associando Capitu ao próprio mar traiçoeiro, que (em ambas as passagens) “traga” suas vítimas, faz com que ela pareça poeticamente exata. O artifício de fazer preceder a morte pela imagem - e a tanta distância - é bem simples, mas, suspeita-se, mais eficaz por isso mesmo (GLEDSON, 1991, p. 35).

Assim, os olhos de ressaca de Capitu, para Gledson (1991), seriam descritos dessa forma para que se fizesse a associação entre ela e Escobar, ou seja, uma trama engendrada pelo narrador-personagem.

Não entremos nos méritos da ocorrência ou não da traição de Capitu, o romance é construído em torno de um discurso que pauta o convencimento do leitor de que o fato foi consumado, mas não fornece provas cabais que permitam confirmar um juízo, permitindo assim as mais diversas conclusões do fato e a questão não nos cabe no presente trabalho, pois conforme afirma Candido (1995): “não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida” (CANDIDO, 1995, p. 8). Para além das considerações sobre a trama intrincada do romance e suas possíveis imbricações, os olhos de Capitu são, de fato, um enigma para Bento, um abismo que ameaça devorá-lo: magnético e pulsante.

Da mesma forma que em *Dom Casmurro*, em *Werther* o olhar tem importância primordial para a compreensão da narrativa, sendo os olhos negros de Charlotte uma das características da moça que o narrador mais enfatiza desde o momento em que conhece a jovem, como podemos ver em “Como me deleitava, durante a conversa, com aqueles olhos negros⁸¹” (GOETHE, 2009, p. 35). Assim, os olhos por serem supostamente mais sinceros que as palavras, trariam maior veracidade e talvez revelassem até mesmo uma paixão oculta, é por isso que Werther avidamente busca pelos olhos de Charlotte.

[...] Eu procurava os olhos de Lotte; ah! eles iam de um a outro! E para mim! Para mim! Para mim, que estava ali resignadamente só por causa dela, eles não se dirigiam. O meu coração disse-lhe mil vezes adeus! E ela não olhava para mim! O coche partiu e uma lágrima ficou em meus olhos. Segui-o com o olhar e vi o penteado de Lotte, que se debruçava na portinhola, virando-se para olhar, ah!, para mim? – Meu caro! Continuo nesta incerteza; é o meu

⁸¹ Wie ich mich unter dem Gespräche in den schwarzen Augen weidete (GOETHE, 2005, p. 21).

consolo: talvez ela tenha se virado para olhar para mim! Talvez!⁸² (GOETHE, 2009, p. 52).

E Werther continua posteriormente se questionando sobre esse olhar que poderia ou não ser para ele e seu desespero se deve ao fato dele buscar evidências dos sentimentos da moça, que ele acredita estar igualmente apaixonada por ele. Evidências que no fim da vida ele crê ter encontrado.

Para Werther os olhos de Charlotte são atrativos e magnéticos:

Como sua imagem me persegue! Acordado ou dormindo está inteiramente presente em minha alma! Aqui, quando fecho os olhos, aqui na minha frente, onde se concentra a visão interior, estão os seus olhos negros. Aqui! Não sei como exprimir isto. Fecho os olhos e eles continuam ali; como um mar, como um abismo, repousam diante de mim, em mim, enchendo os sentidos de minha frente⁸³ (GOETHE, 2009, p. 131).

Ao afirmar que os olhos de Charlotte preenchem os sentidos de sua frente, Werther está dizendo que eles invadem sua mente, povoando seus pensamentos e dominando-o, de forma que tudo o que ele vê, seja de olhos abertos ou fechados, é o olhar da moça.

Impossível não estabelecer paralelos entre os olhos descritos por Werther e os retratados por Bento, pois em ambos os casos os olhos são caracterizados com metáforas associadas ao mar: em *Werther* os olhos de Charlotte são “como um mar, como um abismo, repousam diante de mim, em mim, enchendo os sentidos de minha frente” (GOETHE, 2009, p. 131), e em *Dom Casmurro* como “olhos de ressaca” que “Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca” (ASSIS, 1994, p. 32). Em ambos os casos o olhar da amada possui uma força implacável, dominante e poderosa que domina a mente do enamorado e sobrepõe-se a ele.

Interessante ressaltar que o mar em muitas culturas simboliza a propriedade divina de dar e tirar a vida, assim como diversas deusas da mitologia. Conforme afirma Paglia (1992) “A deusa-mãe dá a vida, mas também tira”, pois ela “é

⁸² Ich suchte Lottens Augen; ach, sie gingen einem zum andern! Aber auf mich! mich! mich! der ganz allein auf sie resigniert dastand, fielen sie nicht! - Mein Herz sagte ihr tausend Adieu! Und sie sah mich nicht! Die Kutsche fuhr vorbei, und eine Träne stand mir im Auge. Ich sah ihr nach und sah Lottens Kopfputz sich zum Schlage herauslehnen, und sie wandte sich um zu sehen, ach! nach mir? - Lieber! In dieser Ungewissheit schwebe ich; das ist mein Trost: vielleicht hat sie sich nach mir umgesehen! Vielleicht! (GOETHE, 2005, p. 32)

⁸³ Wie mich die Gestalt verfolgt! Wachend und träumend füllt sie meine ganze Seele! Hier, wenn ich die Augen schließe, hier in meiner Stirne, wo die innere Sehkraft sich vereinigt, stehen ihre schwarzen Augen. Hier! Ich kann dir es nicht ausdrücken. Mache ich meine Augen zu, so sind sie da; wie ein Meer, wie ein Abgrund ruhen sie vor mir, in mir, füllen die Sinne meiner Stirn (GOETHE, 2005, pp. 83- 84).

moralmente ambivalente, tão violenta quanto benévola”, e jamais perdeu seu caráter bárbaro, pois ela é a “face em eterna mutação da natureza ctônica, ora brava, ora sorridente” (PAGLIA, 1992, p. 51). Assim como as deusas-mães, o mar e seu caráter duplo, pode ser associado ao princípio feminino e seus arquétipos: a mulher fatal sendo representada pelas tormentas do mar e o eterno feminino pela calmaria.

Por isso em *Werther*, por mais que o protagonista utilize a metáfora do mar para descrever Charlotte, não há especificações do estado do mar, se ele é revoltado ou calmo, ele é apenas o “mar”: profundo e inescrutável, o que combina com as descrições elevadas e transcendentais de Charlotte, sempre às voltas com o eterno feminino. Já em *Dom Casmurro*, os olhos de Capitu são associados à ressaca do mar, ou seja, eles são perigosos para Bento, pois ameaçam arrastá-lo para a imensidão que é Capitu. Essa figura que domina o amado e que jamais será plenamente compreendida por ele, por isso suas descrições oscilam entre a elevação e a acusação, o eterno feminino e a mulher fatal.

Em *Fenomenologia do olhar*, Bosi (1997) faz um estudo detalhado sobre o olhar e sua importância para a civilização, o que conseqüentemente se estende à literatura. Nesse estudo há o olhar como expressão, ou seja, o olhar que “exprime e reconhece forças e estados internos, tanto no próprio sujeito, que deste modo se revela, quanto no outro, com o qual o sujeito entretém uma relação compreensiva” (BOSI, 1997, p. 77). Assim, o olhar seria responsável por externar os sentimentos do sujeito e, além disso, compreender a expressão de outrem, criando uma “nova” forma de comunicação que não necessitaria de palavras.

Isso se dá porque ao interagirmos com outra pessoa, necessitamos compreender esse outro, para isso realizamos uma leitura de seus fenômenos expressivos e o olhar seria o mais carregado de significações, por isso sua importância (BOSI, 1997, p. 77). Para Leonardo da Vinci “O olho, janela da alma, é o principal órgão pelo qual o entendimento pode obter a mais completa e magnífica visão dos trabalhos infinitos da natureza”. Ao que Bosi complementa ao afirmar que a “Visão e entendimento estão aqui em estreitíssima relação: o olho é a *mediação* que conduz a alma ao mundo e traz o mundo à alma. Mas não é só o olho que vê; o entendimento, valendo-se do olho, ‘obtem a mais completa e magnífica visão’” (BOSI, 1997, p. 75). Assim, o olhar possui grande importância para a comunicação não-verbal, pois ele manifesta e “desnuda” o que muitas vezes está oculto, além disso, pode revelar sentimentos que tentam ser suprimidos e/ou escondidos. Por isso tanto para Werther

quanto para Bento Santiago os olhos das amadas são sempre motivo de observação, sendo constantemente citado em ambos os romances.

Em *Werther* e *Dom Casmurro* os protagonistas retiram mulheres comuns - com seus medos, anseios, defeitos e virtudes - da realidade, primeiro elevando-as ao eterno feminino: engrandecendo-as e exaltando-as com adjetivos que beiram a adoração. Para em seguida puxá-las abaixo, como a mulher fatal manipuladora e destruidora. Porém, nesse caso nos referimos à mulher fatal como alguém que não se pode dominar, como indivíduo livre e real, com suas vontades e desejos próprios. Tais características apresentam um sentido particular diante das mulheres fatais exóticas e sinistras frequentemente retratadas pela tradição romântica, como arquétipo nutrido por reminiscências de mitos que associam a mulher ao caos. Aqui a marca da mulher fatal se apresenta como discreta nódoa nos modos de mulheres igualmente discretas e cordatas. É, em outras palavras, a fantasia obsessiva dos narradores que parece irromper nos cotidianos as marcas de fatalidade que se impregnam em suas mulheres amadas, independentemente de suas ações.

Dessa forma, é a partir do olhar masculino dos narradores que as personagens femininas são construídas em ambos os romances e a angústia dos protagonistas surge pela incapacidade de “domínio” e compreensão sobre o objeto de seu afeto que lhe foge ao controle. Por conseguinte, a incapacidade de apreender a mulher amada e representá-la se manifesta nos arquétipos do eterno feminino e a mulher fatal, visto que a imagética feminina nos romances oscila entre esses arquétipos que surgem como forma de compor o significante da amada que - devido a seus contornos brumosos e, de certa forma, inapreensíveis para o narrador -, termina por criar uma narrativa fragmentária. Ao deparar-se com a impossibilidade de capturar a essência da amada por meio da narrativa os narradores tomam atitudes diversas: em *Werther* o suicídio; em *Dom Casmurro* o abandono de si e de todas as expectativas.

5.3. A religiosidade em *Werther* e *Dom Casmurro*

Ao ler *Os sofrimentos do jovem Werther* e *Dom Casmurro*, não é difícil perceber que em ambas as obras há a constante referência à religião, inclusive com diversos versículos bíblicos citados. Porém, não é necessário muito esforço para perceber que a relação nutrida por Werther e Bentinho com a espiritualidade é bem diferente.

Conforme afirma Gledson (1991), o cristianismo era de extrema importância em *Dom Casmurro* e permeia o enredo, sendo inclusive o “mote” da narrativa, visto que é devido a promessa de Dona Glória de enviar Bentinho ao seminário que as “engrenagens” da narrativa são colocadas em movimento. Além disso, o próprio Bento afirma em dado momento que “Todas as crianças do meu tempo eram devotas” (ASSIS, 1994, p. 40), o que implica, conforme ressaltado por Gledson, que a religião era uma presença constante na vida das pessoas, ao menos entre a classe social a qual Bento pertencia (GLEDSON, 1991, p. 160).

A influência da Igreja se estendia pela sociedade brasileira, sendo presente em vários âmbitos além do religioso, como a política, por exemplo, o que é ressaltado pela conversa entre José Dias e tio Cosme, ainda no terceiro capítulo do livro no qual discutem a promessa de Dona Glória de colocar Bentinho no seminário.

- Bem, uma vez que não perdeu a ideia de o fazer padre, tem-se ganho o principal. Bentinho há de satisfazer os desejos de sua mãe. E depois a igreja brasileira tem **altos destinos**. Não esqueçamos que um bispo presidiu a Constituinte, e que o Padre Feijó **governou o império**.
[...] - O que eu quero é dizer que o clero ainda tem grande papel no Brasil (ASSIS, 1994, p. 27 grifo nosso).

Ou seja, a Igreja católica apostólica romana influenciava não apenas nos assuntos concernentes à religião, mas também na política do reinado e ao participar da segunda a Igreja teria poder sobre como a própria sociedade brasileira se desenvolvia e agia, por isso o agregado acredita que essa seja uma boa carreira, pois Bentinho poderia servir a Deus ao mesmo tempo em que se tornava poderoso e influente entre os homens.

Dom Casmurro é permeado de paráfrases de versículos bíblicos, de forma que a religião se mescla de forma inexorável à narrativa, não apenas por meio do constructo da obra, mas também a partir da presença de versículos bíblicos que complementam a ideia de uma vida próxima à religião e uma criação intrinsecamente católica e religiosa.

Na obra tem-se até mesmo uma releitura do gênesis e da criação, na qual um tenor italiano afirma que a vida seria como uma ópera, na qual Deus seria o poeta e a música seria de Satanás: um “jovem maestro de muito futuro” (ASSIS, 1994, p. 8).

Rival de Miguel, Rafael e Gabriel, não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios. Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros condiscípulos fosse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico. Tramou uma rebelião que foi descoberta a tempo, e ele expulso do conservatório. Tudo se teria passado sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera, do qual abrisse mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais que os outros, — e acaso para reconciliar-se com o céu, — compôs a partitura, e logo que a acabou foi levá-la ao Padre Eterno (ASSIS, 1994, p. 8).

Assim, um teatro especial teria sido criado, este planeta, no qual a ópera seria executada até o fim dos tempos, sem ensaios ou direito a reprise. Devido a recusa de Deus de realizar alguns ensaios, a execução teria ficado um pouco comprometida, de forma que existiriam alguns “desconcertos”. “Com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música, para a esquerda”. Esses desencontros da obra supostamente explicariam algumas manchas da história, como o Éden, a Ária de Abel, as guilhotinas e a escravidão.

Os amigos do maestro querem que dificilmente se possa achar obra tão bem acabada. Um ou outro admite certas rudezas e tais ou quais lacunas, mas com o andar da ópera é provável que estas sejam preenchidas ou explicadas, e aquelas desapareçam inteiramente, não se negando o maestro a emendar a obra onde achar que não responde de todo ao pensamento sublime do poeta. Já não dizem o mesmo os amigos deste. Juram que o libreto foi sacrificado, que a partitura corrompeu o sentido da letra, e, posto seja bonita em alguns lugares, e trabalhada com arte em outros, é absolutamente diversa e até contrária ao drama (ASSIS, 1994, p. 9).

O tenor conclui a história afirmando que a peça duraria enquanto durasse o teatro e que “Poeta e músico recebem pontualmente os seus direitos autorais, que não são os mesmos, porque a regra da divisão é aquilo da Escritura: ‘Muitos são os chamados, poucos os escolhidos’. Deus recebe em ouro, Satanás em papel” (ASSIS, 1994, p. 9).

Ao ouvir a história Bentinho afirma que ela “tem graça”, ao que o tenor fica enfurecido e afirma que: “Tudo é música, meu amigo. No princípio era o *dó*, e do *dó* fez-se *ré*, etc. Este cálice (e enchia-o novamente), este cálice é um breve estribilho. Não se ouve? Também não se ouve o pau nem a pedra, mas tudo cabe na mesma ópera...” (ASSIS, 1994, p. 9), uma referência direta a João 1:1: “No princípio era o

Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus”. Mas na versão do tenor, ao invés do verbo ser o princípio de tudo, a música o seria.

Para Gledson (1991) a ópera ser escolhida como metáfora da vida não é acidental, visto que esse gênero, composto por duas artes distintas é a representação do romantismo, que seria uma “fonte de erros e distorções”.

A ópera e, com ela, o romantismo, a distorção e a confusão de categorias, tudo isso mostra que o século XIX, autoconfiante, cético e iludido, encontrou em Bento um porta-voz apropriado. “Todas as crenças se confundem neste fim de século sem elas” é uma sentença concisa e peculiar, extraída de uma crônica de 1893, que mostra a conexão íntima entre ceticismo, relativismo, confusão pura e “este século” (GLEDSON, 1991, p. 156).

Por fim, Bentinho aceita a teoria porque acata a verossimilhança entre ela e sua experiência de vida, visto que conforme ele afirma “a minha vida se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*...” (ASSIS, 1994, p. 9). Ou seja, ele acredita que viveu um *duo* amoroso com Capitu, que depois se tornou um *suposto* *trio* com Escobar, que se tornaria um *quatuor* ao incluir também Sancha. Isso porque a primeira interação “duvidosa” de Bento com Sancha acontece na noite que antecede a morte de Escobar, já a suposta traição de Capitu e Escobar teria acontecido antes disso.

Existem pelo menos duas interpretações possíveis para o capítulo X. Na primeira, Dom Casmurro que revisita as memórias a partir do seu olhar do futuro que incide sobre as lembranças da juventude se refere a amizade entre todos os quatro, porque primeiro eram ele e Capitu, depois Escobar se tornou confidente e portador das cartas de amor de ambos e ao se casar com Sancha, Escobar adiciona mais uma pessoa a equação, e como o próprio narrador afirma:

Demais, as nossas relações de família estavam previamente feitas; Sancha e Capitu continuavam depois de casadas a amizade da escola, Escobar e eu a do seminário. Eles moravam em Andaraí, aonde queriam que fôssemos muitas vezes, e, não podendo ser tantas como desejávamos, íamos lá jantar alguns domingos, ou eles vinham fazê-lo conosco (ASSIS, 1994, p. 95).

Nessa primeira interpretação ele não estaria fazendo menção a uma traição de fato, mas apenas a amizade entre os quatro. Porém essa interpretação parece um pouco forçada se considerarmos outro trecho no qual o narrador afirma com um tom sinistro que:

Tudo acaba, leitor; é um velho truísmo, a que se pode acrescentar que nem tudo o que dura, dura muito tempo. Esta segunda parte não acha crentes fáceis; ao contrário, a idéia de que um castelo de vento dura mais que o

mesmo vento de que é feito, dificilmente se despegará da cabeça, e é bom que seja assim, para que se não perca o costume daquelas construções quase eternas (ASSIS, 1994, p. 108).

Podemos considerar que esse trecho serve como um prenúncio do que aconteceria a seguir: seu desejo por Sancha e a troca de olhares entre eles, ou mesmo a morte do amigo Escobar. Nesse caso, o duo seriam Bento e Capitu, e os outros dois, Sancha e Escobar, seriam o *trio* e o *quatuor*.

Um detalhe interessante é que ao aceitar a teoria da ópera do tenor, Bentinho também pode estar concordando com o princípio de que a música seria do Diabo, não obstante ele afirma, conforme lembrado por Caldwell, que “Capitu ama a diversão e o lazer, toca piano, canta, gosta de dançar (CALDWELL, 2002, p. 184)”, talvez buscando reforçar, assim como em vários outros momentos, a perfídia de Capitu que supostamente o traía com seu melhor amigo.

Para Heringer (2010), *Dom Casmurro* é o romance machadiano que talvez melhor sinalize a linha tênue entre o sagrado e o profano, pois o narrador autodiegético apesar do pacto feito por sua mãe com os céus, cria uma narrativa que “nega constantemente a imutabilidade do divino e do mundo sagrado ao mesmo tempo em que mantém com ambos uma relação inextricável” (HERINGER, 2010, p. 101). Segundo o estudioso, a primeira negação do romance surge já em seu título, visto que:

"Bento", nome-bênção recebido à revelia, é transfigurado em "Dom Casmurro". A oposição instaura, ao distanciar sujeito e objeto do narrar, a ambiguidade fundamental do romance [...]. A segunda é a negação da promessa feita por D. Glória, antes da concepção de Bentinho: "Tendo-lhe nascido morto o primeiro filho, minha mãe pegou-se com Deus para que o segundo vingasse, prometendo, se fosse varão, metê-lo na Igreja". Herança de uma geração anterior, a promessa, com toda a bagagem religiosa que lhe é própria, sofre sucessivas sabotagens, e, em última análise, não se cumpre (HERINGER, 2010, p. 101).

O sagrado, portanto, está intrinsecamente presente na obra em constante oposição com o profano, o mundano, que acaba, de certa forma, tendo maior peso na narrativa, visto que a promessa termina sendo deturpada de forma a livrar Bento da vida de padre, o que concorda com a afirmação de Heringer (2010), que afirma que “Bento Santiago e Dom Casmurro, narrado e narrador, não aboliram completamente a existência da dimensão divina. Ela está presente, e em constante oposição à esfera profana e ao processo de dessacralização” (HERINGER, 2010, p. 102).

É importante ressaltar o estatuto simbólico da promessa de D. Glória, que se funda na devoção, mas afunda diante das sucessivas investidas contra seu caráter de pura e direta comunicação com o sagrado. Ao apresentar as reações das diversas personagens ao compromisso, o narrador pouco a pouco desmistifica a esfera religiosa, bastando, como exemplo, a observação imediatamente posterior à explicação da promessa: "[...] prometendo, se fosse varão, metê-lo na Igreja. *Talvez esperasse uma menina.*" (cap. XI, grifo nosso). Desde o primeiro "talvez" o sagrado é colocado em terreno movediço. Simbolicamente, a religiosidade é também inserida, à força do narrar, na ambiguidade geral do romance. A relativização, traço típico do homem arreligioso, engolfa a última possibilidade de um centro orientador, de uma realidade absoluta (HERINGER, 2010, p. 102).

O sagrado e o profano se entrelaçam na obra, enroscando-se em meio a narrativa, de forma que a fé e a devoção dão lugar a dessacralização da religião, pois Bento apesar da promessa da mãe e da criação religiosa, não demonstra ser um homem realmente de fé, mas sim um que apenas se beneficia da religião sempre que possível, utilizando-a como uma ferramenta. Bentinho não parece se importar muito com a religiosidade de fato, antes é um retrato da hipocrisia: pois a aparente devoção esconde um homem que de fato não acredita e que sempre que possível tenta usar a religião a seu favor.

Isso se deve porque, conforme afirma Gledson (1991), Bento seria um relativista que apesar de ter um ponto de vista de aparente inofensividade, é sinistro em sua aplicação. "Contudo, para Machado, isso constitui uma dimensão importante de sua personalidade e é o que, acima de tudo, torna-o representante típico não só de sua classe, mas também de seu século - o XIX, em cujos últimos anos ele está escrevendo" (GLEDSON, 1991, pp. 153- 154). Isso porque em maior ou menor medida essa ideia seria um dos pilares da personalidade de Bento. Gledson (1991) ressalta ainda que isso se deveria ao fato de que em alguma medida muitos de nós, assim como Bento, seríamos "também relativistas habituais sejam quais forem nossas crenças 'oficiais'" (GLEDSON, 1991, pp. 153-154).

Além disso, Gledson (1991) ressalta que Bento teria sua própria versão do humanismo, uma lógica sutil que lhe permitiria justificar suas ações sem a necessidade de alterá-las, transformando prescrições absolutas em relativas. "Podemos também assinalar de que modo a importância suprema dada à intenção e, portanto, ao mundo subjetivo, se harmoniza com os aspectos egocêntricos e complacentes do romantismo" (GLEDSON, 1991, p. 163).

Mas voltando a promessa de Dona Glória, Bentinho supõe que apesar da promessa da mãe a mesma sempre tivera esperanças de que esta não se

concretizasse, ou que, de alguma forma, Deus a livrasse dela, como livra Abraão de sacrificar seu próprio filho. Em outras palavras, ele compara dedicar a vida à Igreja como padre a um sacrifício.

Hás de ter tido conflitos parecidos com esse, e, se és religioso, haverás buscado alguma vez conciliar o Céu e a Terra, por modo idêntico ou análogo. O Céu e a Terra acabam conciliando-se; eles são quase irmãos gêmeos, tendo o Céu sido feito no segundo dia e a Terra no terceiro. Como Abraão, minha mãe levou o filho ao monte da Visão, e mais a lenha para o holocausto, o fogo e o cutelo. E atou Isaac em cima do feixe de lenha, pegou do cutelo e levantou-o ao alto. No momento de fazê-lo cair, ouve a voz do anjo que lhe ordena da parte do Senhor: "Não faças mal algum a teu filho; conheci que temes a Deus". Tal seria a esperança secreta de minha mãe" (ASSIS, 1994, p. 76).

A diferença é que no lugar do anjo da escritura, quem aparece para “resgatá-lo” da promessa é Capitu, que tornando-se frequente e querida na casa da família Santiago infla Dona Glória de esperança de que a promessa possa ser quebrada por um terceiro que não ela mesma, o que a isentaria de culpa, pois, conforme afirma Bento: “Neste caso, eu romperia o contrato sem que ela tivesse culpa. Ela ficava comigo sem ato propriamente seu” (ASSIS, 1994, p. 76) e complementa dizendo que esse “livramento” seria semelhante a confiar uma dívida a outrem e esse nunca entregar o dinheiro ao credor de fato, e termina afirmando que: “Na vida comum, o ato de terceiro não desobriga o contratante; mas a vantagem de contratar com o Céu é que intenção vale dinheiro” (ASSIS, 1994, p. 76).

Assim, isenta-se Dona Glória da culpa pelo não cumprimento da promessa, por meio de subterfúgios e é Capitu quem será àquela que possibilitará isso, como o próprio anjo das escrituras, tendo sido enviada para impedir que Bento fosse “sacrificado”.

Capitu era naturalmente o anjo da Escritura. A verdade é que minha mãe não podia tê-la agora longe de si. A afeição crescente era manifesta por atos extraordinários. Capitu passou a ser a flor da casa, o sol das manhãs, o frescor das tardes, a lua das noites; lá vivia horas e horas, ouvindo, falando e cantando. Minha mãe apalpava-lhe o coração, revolvía-lhe os olhos, e o meu nome era entre ambas como a senha da vida futura” (ASSIS, 1994, p. 76).

É interessante notarmos que é Escobar quem prevê a solução para o problema da promessa ao sugerir que eles encontrassem outra pessoa para ordenar-se padre no lugar de Bento: “Sua mãe fez promessa a Deus de lhe dar um sacerdote, não é? Pois bem, dê-lhe um sacerdote, que não seja você. Ela pode muito bem tomar a si algum mocinho órfão, fazê-lo ordenar à sua custa, está dado um padre ao altar, sem

que você...” (ASSIS, 1994, p. 89). Ao que Dona Glória concorda, com pouca resistência, posto que seria uma solução ideal e sem sua interferência “Minha mãe hesitou um pouco, mas acabou cedendo, depois que o Padre Cabral, tendo consultado o bispo, voltou a dizer-lhe que sim, que podia ser. Saí do seminário no fim do ano” (ASSIS, 1994, p. 90).

Um dos melhores exemplos da perspectiva de Bentinho sobre a religião se concentra no episódio em que pede a ajuda de José Dias para que o mesmo interceda por ele junto de sua mãe, de modo que ele não precise ir ao seminário, o agregado então responde que vai fazê-lo, mas que Bentinho deveria se apegar com “Deus e a Virgem Santíssima” (ASSIS, 1994, p. 26). Ao que Bentinho responde que fará, mas complementa dizendo: “Deus fará o que o senhor quiser” (ASSIS, 1994, p. 26), ou seja, ele afirma que não depende de Deus, mas sim do próprio José Dias e seu livre arbítrio.

José Dias então corrige Bentinho dizendo que ele não “blasfeme”. Ainda na mesma página, Bentinho tenta “conquistar” os favores divinos por meio da esmola dada a um mendigo: “No portão do Passeio, um mendigo estendeu-nos a mão. José Dias passou adiante, mas eu pensei em Capitu e no seminário, tirei dois vinténs do bolso e dei-os ao mendigo” (ASSIS, 1994, p. 27).

Para Vilar (2013) as metáforas de cunho econômico relacionadas à religião permeiam a narrativa de *Dom Casmurro* e “o narrador protagonista descreve a relação do indivíduo com Deus como relação de dívida. Além de criador, Deus é pai e credor” (VILAR, 2013, p. 141). Para ela, o capítulo XX seria um ótimo exemplo da relação de Bentinho com Deus, visto que é repleto de metáforas monetárias.

Levantei os olhos ao céu, que começava a embruscar-se, mas não foi para vê-lo coberto ou descoberto. Era ao outro Céu que eu erguia a minha alma; era ao meu refúgio, **ao meu amigo**. E então disse de mim para mim: “Prometo rezar mil padre-nossos e mil ave-marias, se José Dias arranjar que eu não vá para o seminário”. A **soma** era enorme. A razão é que eu andava carregado de promessas não cumpridas. [...] Desde pequenino acostumara-me a pedir ao Céu os seus favores, mediante orações que diria, se eles viessem. Disse as primeiras, as outras foram adiadas, e à medida que se amontoavam iam sendo esquecidas. Assim cheguei aos números vinte, trinta, cinquenta. Entrei nas centenas e agora no milhar. Era um modo de peitar a vontade divina pela **quantia** das orações; além disso, cada promessa nova era feita e jurada no sentido de pagar a dívida antiga. Mas vão lá matar a preguiça de uma alma que a trazia do berço e não a sentia atenuada pela vida! O Céu fazia-me o favor, eu adiava a **paga**. Afinal perdi-me nas **contas** (ASSIS, 1994, p. 20, grifo nosso).

É interessante notarmos que na citação acima Bentinho afirma que “Era ao outro Céu que eu erguia a minha alma; era ao meu refúgio, ao meu amigo”, ou seja, ele considera a divindade como um amigo, um refúgio, alguém com quem ele sempre podia contar, mesmo que fosse por meio de promessas que ele nunca pagaria. Mas devemos lembrar que isso também é uma tradição religiosa, as promessas são feitas para que se consiga algo e Bentinho como bom menino criado no seio do catolicismo aprendeu dessa forma, e aprendeu também que é possível se comprar favores por meio de promessas e negociações.

Assim, Bentinho vai protelando o pagamento das promessas, sempre contornando o pagamento da dívida e adicionando à soma uma quantia que ele provavelmente jamais pagaria. Conforme notado por Vilar (2013), o fato de Bentinho protelar indefinidamente suas dívidas desde pequeno revela sua natureza quebradora de promessas e dívidas, além da de um caloteiro (VILAR, 2013, p. 147).

Para Gledson (1991), a forma como as atitudes filosóficas e religiosas de Bento delineiam-se, acabam por transformar “um Deus transcendente” em um “Rothschild muito mais humano” (ASSIS, 1991, p. 68) que tem suas severas leis relativizadas em função de “ave-marias e padre-nossos”, que, por sua vez, podem ser anuladas pela “intenção” empregada ao rezá-los. Para ele, isso seria uma herança do romantismo e a valorização do sentimento subjetivo promulgada pelo movimento e, “em última análise, como Machado mostrou mais de uma vez, o romantismo apresenta uma justificativa moral para colocar os nossos interesses individuais acima dos de outros” (GLEDSON, 1991, p. 180).

Quando Dona Glória fica doente, Bentinho desesperado apela mais uma vez para seu método de promessas:

[...] usei ainda uma vez do meu velho meio das promessas espirituais, e pedi a Deus que me perdoasse e salvasse a vida de minha mãe, e eu lhe rezaria dois mil padre-nossos. Padre que me lê, perdoa este recurso; foi a última vez que o empreguei. A crise em que me achava, não menos que o costume e a fé, explica tudo. Eram mais dois mil; onde iam os antigos? (ASSIS, 1991, p. 67).

Bentinho afirma que essa seria a última vez que empregaria tal método e que ele não pagou nem essa promessa nem as anteriores, mas que isso não importava, porque conquanto a intenção fosse verdadeira e a “alma cândida”, essas promessas seriam “como a moeda fiduciária, — ainda que o devedor as não pague, valem a soma

que dizem” (ASSIS, 1991, p. 67). E essa “negociação” se dá pouco depois desse momento, quando Bentinho vai à missa em São Antônio dos Pobres.

Um dos gestos que melhor exprimem a minha essência foi a devoção com que corri no domingo próximo a ouvir missa em São Antônio dos Pobres. O agregado quis ir comigo, e principiou a vestir-se, mas era tão lento nos suspensórios e nas presilhas, que não pude esperar por ele. Demais, eu queria estar só. Sentia necessidade de evitar qualquer conversação que me desviasse o pensamento do fim a que ia, e era reconciliar-me com Deus, depois do que se passou no capítulo LXVII. Nem era só pedir-lhe perdão do pecado, era também agradecer o restabelecimento de minha mãe, e, visto que digo tudo, **fazê-lo renunciar** ao pagamento da minha promessa. Jeová, posto que divino, ou por isso mesmo, é um Rothschild muito mais humano, e não faz moratórias, perdoa as dívidas integralmente, uma vez que o devedor queira de veras emendar a vida e cortar nas despesas. Ora, eu não queria outra coisa; dali em diante não faria mais promessas que não pudesse pagar, e pagaria logo as que fizesse.” (ASSIS, 1994, p. 68, grifo nosso)

Bentinho afirma que devido a sua intenção verdadeira de quitar a dívida, ela seria perdoada e que ele jamais faria outras que não pudesse pagar, o que de certa forma ele cumpre, visto que no livro não há outra passagem após essa na qual ele promete rezar padre-nossos ou ave-marias, e, além disso, após casado ao rezar pedindo um filho ele afirma que: “eu mais de uma vez dava por mim a rezar e a pedi-lo. Já não era como em criança; agora pagava antecipadamente, como os aluguéis da casa” (ASSIS, 1994, pp. 95- 96). Mas apesar de não empregar mais o método de “ave-marias” e “padre-nossos”, ele ainda considera a relação com Deus como uma negociação, visto que agora a diferença não estava na sua filosofia moral e religiosa, mas sim na forma de pagamento empregada.

Sobre os primeiros anos de casado, Bentinho afirma resumidamente: “A verdade é que fiquei mais amigo de Capitu, se era possível, ela ainda mais meiga, o ar mais brando, as noites mais claras, e Deus mais Deus.” (ASSIS, 1994, p. 98). Como Deus pode ser “mais Deus”? O que ele poderia estar querendo dizer com isso? Talvez ao afirmar isso, Bentinho esteja querendo associar a beleza e tranquilidade de sua vida naquele momento a presença mais intensa de Deus nela.

Se na primeira parte do romance a relação pragmática e até mesmo comercial de Bentinho com o Criador é evidente, na segunda parte do romance, ela se torna muito mais discreta, até mesmo porque nesse momento da narrativa já não existem muitos indicativos de religiosidade por parte do narrador-personagem, principalmente após a morte do amigo, Escobar, que causa uma transformação profunda em Bentinho, que passa a se consumir na suspeita da traição do amigo e da esposa, o

que não deixa muito espaço para a espiritualidade. Interessante que a suspeita só surge após a morte do amigo, que já não pode negar tais acusações.

A religião nessa parte do livro aparece mais atrelada a Capitu, que mantém o hábito de ir à igreja e em uma de suas últimas aparições na narrativa afirma: “Confiei a Deus todas as minhas amarguras, disse-me Capitu ao voltar da igreja; ouvi dentro de mim que a nossa separação é indispensável, e estou às suas ordens” (ASSIS, 1994, p. 122).

É também Capitu quem “denuncia” a ausência de crença de Bentinho, ao afirmar que: “A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural; apesar do seminário, não acredita em Deus; eu creio...” (ASSIS, 1994, p. 121), afirmação essa que Bentinho não contesta na obra.

Conforme afirma Gledson (1991) é preciso nos atentarmos para essas últimas palavras de Capitu na obra, porque nelas se faz presente de forma mais clara o relativismo da narrativa, visto que apesar de Deus ser continuamente invocado em *Dom Casmurro*, essas invocações demonstram que Bento teria “uma concepção de Deus inteiramente inconsistente com o poder e o saber absolutos que, de acordo com a doutrina, Ele possui”, e isso se tornaria verdadeiramente evidente na promessa de Bento de rezar ave-marias e padre-nossos despreocupadamente (GLEDSON, 1991, p. 160).

Gledson (1991) ressalta que é importante recordarmos o episódio da “ópera” no qual se afirma que Satanás recebe seus dividendos em papel-moeda, enquanto Deus o recebe em ouro. Para ele, Bento comparar Deus a “um Rothschild muito mais humano” é a metáfora mais chocante do livro, visto que nesse “contexto o adjetivo reveste-se de uma ironia pesada” e todas “as coisas divinas são reduzidas ao nível humano por meio de metáforas que podem parecer maneiras inofensivas de trazer Deus ao nosso alcance, mas na verdade mostram o tipo de Deus que Bento cultua” (GLEDSON, 1991, p. 160).

Mas se em *Dom Casmurro* Bentinho tem uma relação de “negócios” com o Criador, na qual ele faz promessas e pedidos a Deus, em *Werther*, Deus é visto de forma mais filosófica, pois ao mesmo tempo em que questiona os desígnios divinos, Werther admira a beleza da criação do Pai celestial, engrandecendo-a e louvando-a. A diferença da forma como encaram a religião é evidente nas narrativas, principalmente pela própria estrutura das mesmas e suas estilísticas, pois enquanto

em *Dom Casmurro* as descrições são mais “cruas” e curtas, em *Werther* as descrições são longas e repletas de detalhes e pensamentos do narrador.

Werther encara a presença do criador como algo presente, sendo parte integrante do mundo e, principalmente, da natureza, como é evidente no trecho abaixo:

[...] Das montanhas inacessíveis nas regiões desertas, onde ainda ninguém pisou, até o extremo do oceano desconhecido, sopra o espírito do eterno criador e ele se alegra com cada grão de areia que o absorve e vive. Ah! Como desejei voar então com as asas de um grou que passou sobre mim, até o outro lado deste mar incomensurável, para beber cada impulso de vida ascendente deste cálice espumante do infinito, e sentir só por um instante, com a força limitada de meu peito, uma gota da glória do Ser que tudo produz em si e por si⁸⁴ (GOETHE, 2009, p. 73).

Para Werther não há dúvidas de que Deus se faz presente no mundo e de que a alma humana contém uma centelha do criador, conforme ele afirma em:

[...] sinto a presença do Todo- Poderoso que **nos criou à sua imagem e semelhança**, e **o sopro de Seu infinito amor** que nos eleva e nos mantém flutuando na glória eterna [...] Ah! Se você pudesse exprimir tudo isso, se pudesse passar para o papel o sopro de tudo o que vive em você com tanto calor e com tanta plenitude, fazendo dele o espelho de sua alma, **tal como a sua alma é o espelho de Deus infinito!** – Meu amigo..., Mas desfaleço e sucumbo ante o poder da magnitude destas imagens⁸⁵ (GOETHE, 2009, pp. 15- 16, grifo nosso).

No trecho acima é possível perceber a referência ao espírito Santo, o “sopro de Seu infinito amor”, que “nos eleva e nos mantém flutuando na glória eterna”, ou seja, Werther acredita na vida após a morte, como ele afirma em vários momentos da obra.

Mas se no começo da narrativa o cenário idílico e encantador apresentado por Werther exprime a grandiosidade da criação e uma integração que engloba o todo. Na última parte da obra seus questionamentos e até mesmo súplicas se tornam frequentes e cada vez mais ensandecidos, isso porque ele perde a tranquilidade de

⁸⁴ [...] Vom unzugänglichen Gebirge über die Einöde, die kein Fuß betrat, bis ans Ende des unbekanntes Ozeans weht der Geist des Ewigschaffenden, und freut sich jedes Staubes, der ihn vernimmt und lebt. - Ach, damals, wie oft habe ich mit Fittichen eines Kranichs, der über mich hinflog, zu dem Ufer des ungemessenen Meeres gesehnt, aus dem schäumenden Becher des Unendlichen jene schwellende Lebenswonne zu trinken und nur einen Augenblick, in der eingeschränkten Kraft meines Busens, einen Tropfen der Seligkeit des Wesens zu fühlen, das alles in sich und durch sich hervorbringt (GOETHE, 2005, p. 46).

⁸⁵ [...] fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält [...] Ach, könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, dass es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes! - Mein Freund! - Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen (GOETHE, 2005, p. 9).

sua alma que para ele seria uma coisa magnífica e a alegria em si mesma (GOETHE, 2009, p. 96) e vai se perdendo pouco a pouco e afundando cada vez mais profundamente no desespero e na melancolia, como analisado anteriormente no capítulo “As faces da melancolia em Werther e Dom Casmurro”.

Werther se sente, de certa forma, abandonado por Deus, porque por mais que ele clame pedindo refrigério, esse não chega e para ele isso se deve ao fato de que “Deus não concede a chuva ou o brilho do sol aos nossos pedidos impulsivos, e aqueles tempos, cuja recordação me atormenta, só eram assim felizes porque eu esperava o espírito divino com paciência e acolhia com o coração grato as delícias que derramava sobre mim!”⁸⁶ (GOETHE, 2009, p. 121).

O que pode ser considerado por alguns teóricos como o trecho mais problemático, no que se refere ao cristianismo na obra, é também o trecho com a maior quantidade de versículos bíblicos citados. Ao todo quatro versículos são citados, entre eles: João, 6: 65: “Por isso, eu vos tenho dito que ninguém pode vir a mim, se, pelo Pai, lhe não for concedido”; Mateus 26:39: “Adiantando-se um pouco, prostrou-se com o rosto em terra e orou: Pai meu, se é possível, passe de mim este cálice; todavia, não seja como eu quero, mas como tu queres”; Mateus 27: 46: “Cerca da hora nona, deu Jesus um alto brado: Eli, Eli, lamá sabactâni? Que quer dizer: Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?” e Salmos 104: 2: “tu que te cobres de luz como dum manto, que estendes o céu como uma cortina”⁸⁷.

[...] Respeito a religião, como sabe, e sinto que ela é um apoio para os fatigados, um fresco para os sedentos. Só que... ela pode, tem que ser assim para todos? Se você olhar para este mundo imenso, verá milhares de pessoas para as quais ela foi assim, milhares para as quais ela não será assim, com sermões ou sem sermões; e tem que ser assim para mim? Não foi o próprio Filho de Deus quem disse: “Aqueles que meu Pai me concedeu estarão comigo?” E se não fui concedido a Ele? E se o Pai quiser me guardar para si como o meu coração me diz? Por favor, não me interprete mal; não veja escárnio nestas palavras inocentes; é a minha alma inteira que mostro a você; caso contrário, preferiria ficar calado: não gosto de desperdiçar nem uma palavra sobre as coisas eu todo mundo entende tão pouco quanto eu. O que é o destino do homem, senão carregar a sua cruz e esvaziar o seu cálice. Se foi amargo demais a Deus, Nosso Senhor, ao levá-lo aos seus lábios humanos, por que devo dissimular e fingir que é doce? E por que deveria me envergonhar, justamente no terrível momento em que toda a minha alma oscila entre o ser e o não ser, em que o passado surge como um raio sobre o abismo sombrio do futuro e em que tudo o que me rodeia desaba e o mundo

⁸⁶ Aber ach! ich fühle es, Gott gibt Regen und Sonnenschein nicht underm ungestümen Bitten, und jene Zeiten, deren Andenken nicht quält, warum waren sie so selig, als weil ich mit Geduld seinen Geist erwartete und die Wonne, die er über mich ausgoss, mit ganzem, innig dankbarem Herzen aufnahm! (GOETHE, 2005, p. 77).

⁸⁷ Versículos retirados da bíblia online da Sociedade Bíblica do Brasil.

fenece comigo? Esta não é a voz da criatura oprimida, carente, afundando sem parar, e que se contorce em meio a esforços inúteis e exclama: “Meu Deus! Meu Deus, por que me abandonaste?” E deveria me envergonhar destas palavras, deveria rezear o momento que não passou despercebido àquele que tem o poder de dobrar o céu como lençol? (GOETHE, 2009, pp. 122 – 123)⁸⁸

Werther afirma que respeita a religião e que entende que ela possa ser um consolo para alguns, porém esse não é o caso dele, visto que ele continua inconsolável e não suporta mais essa vida, por isso ele afirma que o destino do homem é carregar cada um sua própria cruz e esvaziar seu cálice, uma clara associação ao Jesus crucificado. Em seguida ele questiona o motivo pelo qual deveria fingir que não está sofrendo, visto que se até mesmo o Filho de Deus considerou o cálice pesado. E ele prossegue dizendo que sua fraqueza não deveria ser motivo de vergonha, visto que esse seria o momento no qual mais precisava da ajuda divina e não recebe. Portanto, ele entende que o sofrimento faz parte da vida humana, mas questiona o motivo de ter que aceitar tal peso de boa vontade.

Ele também questiona a condenação do suicídio, pois para ele esse seria o último ato de uma criatura levada ao limite de suas forças, e também o ato de um filho que retorna aos braços do Pai mais cedo do que o esperado, não sendo, portanto, um ato passível de punição, como é visto pela doutrina cristã.

[...] Ó, Deus! Veja as minhas lágrimas! Por que Você, que criou o homem assim tão pobre, ainda teve de lhe dar irmãos para lhe roubarem o pouco que possui e a pouca confiança que tem em Você, em Você, que é todo amor! Pois a confiança numa raiz milagrosa, nas lágrimas da vinha, o que é senão a confiança em Você, que pôs em tudo o que nos envolve o dom da cura e do alívio de que tão comumente necessitamos? Pai que não conheço! Pai

⁸⁸ Ich ehre die Religion, das weißt du, ich fühle, dass sie manchem Ermatteten Stab, manchem Verschmachtenden Erquickung ist. Nur – kann sie den, muss sie den das einem jeden sein? Wenn du die große Welt ansiehst, so siehst du Tausende, denen sie es nicht war, Tausende, denen sie es nicht sein wird, gepredigt oder ungepredigt, und muss sie mir es den sein? Sagt nicht selbst der Sohn Gottes: dass die um ihn sein würden, die ihm der Vater gegeben hat? Wenn ich ihm nun nicht gegeben bin? Wenn mich nun der Vater für sich behalten will, wie mir mein Herz sagt? – Ich bitte dich, lege das nicht falsch aus, sieh nicht etwa Spott in diesen unschuldigen Worten; es ist meine ganze Seele, die ich dir vorlege; sonst wollte ich lieber, ich hätte geschwiegen: wie ich denn über alles das, wovon jedermann so wenig weiß! Ich, nicht gern ein Wort verliere. Was ist es anders als Menschenschicksal, sein Maß auszuleiden, seinen Becher auszutrinken? – Und ward der Kelch dem Gott vom Himmel auf seiner Menschenlippe zu bitter, warum soll ich grosstun und mich stellen, als schmeckte er mir süß? Und warum sollte ich mich schämen in dem schrecklichen Augenblick, da mein ganzes Wesen zwischen Sein und Nicht-sein zittert, da die Vergangenheit wie ein Blitz über dem finstern Abgrunde der Zukunft leuchtet und alles um mich her versinkt und mit mir die Welt untergeht? – Ist es da nicht die Stimme der ganz in sich gedrängten, sich selbst ermangelnden und unaufhaltsam hinabstürzenden Kreatur, in den inneren Tiefen ihrer vergebens aufarbeitenden Kräfte zu knirschen: Mein Gott! Mein Gott! Warum hast du mich verlassen? Und sollt ich mich des Ausdruckes schämen, sollte mir es vor dem Augenblicke bange sein, da ihm der nicht entging, der die Himmel zusammenrollt wie ein Tuch? (GOETHE 2005, pp. 78-79).

que outrora me enchia a alma e agora retira de mim o seu olhar, chame-me até Você! Não fique calado tanto tempo! O Seu silêncio não deterá esta alma sequiosa... E será que um homem, um pai, iria se zangar vendo o seu filho, que inesperadamente retorna, atirar-se em seus braços e gritar: “Estou de volta, meu pai! Não se zangue por eu ter interrompido a caminhada que, segundo a sua vontade, deveria ser bem mais longa. O mundo é igual em toda parte, no trabalho e na fadiga, na recompensa e na alegria; mas o que me importa isso? Só estou bem onde Você está e quero sofrer e gozar diante de seus olhos”. E Você, Pai celeste e misericordioso, não iria aceitá-lo? (GOETHE, 2009, p. 129).

Werther se sente completamente abandonado por Deus nesse mundo, de tal feita que ele afirma “Só estou bem onde Você está e quero sofrer e gozar diante de seus olhos”, por isso ele deseja transcender esse mundo terreno e adentrar o próximo para que possa se sentir próximo ao Pai celestial novamente.

É importante ressaltarmos que no trecho acima Werther cita a parábola do filho pródigo (Lucas 15: 11-24), que tendo gastado todas as bençãos materiais que seu pai havia concedido, fica à mercê da pobreza e decide retornar para o lado de seu pai, que o aceita de bom grado afirmando: “porque este meu filho era morto e reviveu, estava perdido e se achou” (Lucas 15:24). Ou seja, Werther espera receber o mesmo tratamento junto a Deus.

Não há dúvidas de que Werther acredita em um Deus misericordioso que seria capaz de perdoar até mesmo o suicídio, o que difere do pensamento cristão, visto que nessa doutrina religiosa o suicídio seria considerado uma ofensa terrível e um pecado para o qual não haveria perdão.

É perceptível que Werther tem suas próprias ideias sobre o cristianismo e ele vive sua espiritualidade de forma pouco ortodoxa.

Para Hesse (2009), Werther vive o cristianismo de acordo com suas próprias ideias não se vinculando a qualquer igreja, mesmo as cristãs. Para ele, Werther é pietista em seu comportamento e suas atitudes e decisões sugeririam um desprendimento consistente de todos os dogmas cristãos, o que daria vazão a uma nova atmosfera religiosa na qual as tradições cristãs se misturariam com a doutrina do gênio (HESSE, 2009, pp. 6-7). E talvez essa seja a melhor síntese da religião em Werther: uma religião única, que transcende os dogmas religiosos.

Se refletirmos sobre isso, enquanto Werther desafia abertamente os preceitos religiosos e o dogma cristão tendo suas próprias crenças e pensamentos sobre a espiritualidade, Bentinho adequa-se completamente ao Catolicismo do século XIX, pois ele vive a religião, mas não a espiritualidade, o que demonstra a importância da manutenção das aparências.

Como já foi demonstrado nos capítulos anteriores, os romances apesar de bem diferentes, possuem elos que os ligam: ecos que retumbam em ambas as obras. É o caso de uma frase, talvez um pouco curiosa, que ressoa por elas conforme veremos abaixo.

Em *Os sofrimentos do jovem Werther* há apenas um momento no qual Albert demonstra uma forte emoção e isso acontece quando Charlotte conta a Werther sobre sua mãe moribunda e como foi perdê-la. A moça afirma que a mãe “olhou-nos, tranquila e convencida de que éramos felizes e de que seríamos felizes juntos...”⁸⁹(GOETHE, 2009, p. 82). Ao que Albert responde repleto de emoções e fora de si: “Nós somos! Nós seremos felizes!”⁹⁰ (GOETHE, 2009, p. 82).

Em *Werther*, a “previsão” não inclui o protagonista, antes evidencia sua posição de observador do romance do casal e seu não pertencimento. Logo, não é ele quem seria supostamente feliz, mas sim Charlotte e Albert. Essa seria a diferença primordial entre esses “ecos”, pois se em *Werther* o personagem homônimo não está incluído na suposta felicidade atual e futura, em *Dom Casmurro* a frase é dita pelo próprio narrador de forma curiosa, pois brota de dentro da imaginação de Bentinho: “Uma fada invisível desceu ali e me disse em voz igualmente macia e cálida: ‘Tu serás feliz, Bentinho; tu vais ser feliz’” (ASSIS, 1994, p. 92).

— E por que não seria feliz? perguntou José Dias, endireitando o tronco e fitando me.
 — Você ouviu? perguntei eu erguendo-me também, espantado.
 — Ouviu o quê?
 — Ouviu uma voz que dizia que eu serei feliz?
 — É boa! Você mesmo é que está dizendo...
 Ainda agora sou capaz de jurar que a voz era da fada; naturalmente as fadas, expulsas dos contos e dos versos, meteram-se no coração da gente e falam de dentro para fora. Esta, por exemplo, muita vez a ouvi clara e distinta. Há de ser prima das feiticeiras da Escócia: "Tu serás rei, Macbeth!" — "Tu serás feliz, Bentinho!" Ao cabo, é a mesma predição, pela mesma toada universal e eterna (ASSIS, 1994, p. 92).

Interessante lembrarmos que o reinado de Macbeth passaria longe de ser um retrato de felicidade, pois ao assassinar o verdadeiro rei, Duncan, ele e a esposa que tramou com ele são dominados pela culpa, o que culmina no suicídio de Lady Macbeth e na transformação de Macbeth em um tirano que termina por perder, literalmente, a cabeça. Logo, podemos dizer que Bento comparar sua “fada” com as bruxas de

⁸⁹ “[...] wie sie dich ansah und mich, mit dem getrösteten ruhigen Blicke, dass wir glücklich sein, zusammen glücklich sein würden (GOETHE, 2005, p. 52).

⁹⁰ “Wir sind es! Wir werden es sein!” (GOETHE, 2005, p. 52).

Macbeth, é antes um mau agouro do que qualquer outra coisa, ou mesmo um prenúncio do que viria a seguir: a derrocada de seu casamento que tendo começado feliz, acaba-se em amargor. E isso se dá porque, conforme afirma Decio (1999) “Machado não confere a qualquer de suas personagens a possibilidade de ser feliz, a vida é cruel para todos, indistintamente” (DECIO, 1999, p. 89).

Se pensarmos sobre isso, nenhum dos personagens de *Dom Casmurro* termina a obra feliz, no final do livro praticamente todos os personagens principais estão mortos, há somente Bentinho, agora Dom Casmurro, que busca incessantemente retomar o que possuía outrora, mas não consegue, posto ser impossível voltar ao passado de outra forma que não a inconfiável memória, que é o que ele faz ao escrever o livro: retorna ao passado da única forma que pode, porque não restou nada além disso.

Já em *Os sofrimentos do jovem Werther*, no final da obra, o personagem-narrador se suicida e a amiga e amada oscila entre a vida e a morte devido ao choque, o que não é, de modo algum um final feliz e, além disso, apesar da diferença de abordagem nos romances, é possível percebermos que ambos os protagonistas, em maior ou menor escala, podem ser considerados blasfemos, pois sua visão da divindade não condiz exatamente com o que se espera no dogma cristão, a maior diferença entre eles se concentra no fato de que enquanto Bentinho não convence de sua crença, Werther visivelmente acredita na vida após a morte e em uma divindade superior, mesmo que ele evidentemente discorde de alguns preceitos religiosos.

CONCLUSÃO

Nosso objetivo nessa dissertação foi estudar a forma como o feminino, mais especificamente o arquétipo do eterno feminino, se manifesta nas obras *Os sofrimentos do jovem Werther* e *Dom Casmurro*. Nos capítulos anteriores fizemos uma análise pautada especificamente em cada um dos romances, o que tornou possível que nos detivéssemos no eterno feminino e suas manifestações em cada um deles. A partir da análise, pode-se constatar que as representações de Charlotte e Capitu, a despeito de suas particularidades, se aproximam ao oscilar entre o eterno feminino e a mulher fatal, arquétipos que se fixam no imaginário masculino e associam a mulher a uma espécie de mistério inefável e transcendente.

Nos romances considerados, o fascínio pela mulher amada se manifesta a partir de uma conjugação entre composição de metáforas elevadas e representação lacunar, produto de narrativas fragmentadas. Capitu e Charlotte são descritas a partir do olhar do narrador, é ele quem as descreve e fornece toda e qualquer característica que as configure.

Em *Werther* o amor da personagem homônima ser correspondido ou não, não possui grande relevância, pois a impossibilidade de estarem juntos permanece, visto que a moça se encontra noiva e, posteriormente, casada com outro. Mas Werther crê ser amado; em *Dom Casmurro*, Bento Santiago, o moço apaixonado e ciumento, acredita que a amada o traiu com o melhor amigo, o que o transforma irremediavelmente. Pouco importa se Charlotte ama ou não Werther, ou se Capitu traiu ou não Bento, importa que assim creem eles; afinal trata-se de narradores com pleno domínio sobre o discurso, embora imersos numa experiência de profundas incertezas. Nessa trama constituída pelo domínio discursivo de narradores pouco confiáveis, se delinea de modo furtivo a figura de suas amadas, inscritas entre a perspectiva fraturada e o fascínio que as eleva à instância de um mistério superior.

É importante destacarmos que apesar de suas diferenças, ambos são romances de reação: *Os sofrimentos do jovem Werther* sendo uma reação ao racionalismo e *Dom Casmurro* ao romantismo, é interessante pensarmos que *Dom Casmurro* crítica exatamente o movimento ao qual pertence *Werther* e, principalmente, algo que está tão fortemente presente no primeiro: a valorização da subjetividade.

Em *Os sofrimentos do jovem Werther*, Charlotte é o ponto de ruptura e seu caráter inacessível assinala as frustrações de um idealista que visa evadir-se de uma sociedade junto à qual sente não se encaixar. Charlotte se torna a materialização de um desejo intenso de transcendência e de plenitude que o protagonista do romance não consegue alcançar. Ao encontrar Charlotte, manifestação do ideal romântico e do eterno feminino, Werther finalmente se depara com um propósito real para sua existência, algo pelo que ansiar ardentemente. Mas esse é também o motivo de sua queda, visto que o amor romântico não se concretiza e sua amada casa-se com outro com o qual já era comprometida.

Werther deposita em Charlotte todos os seus desejos e motivações, ao mesmo tempo em que a presença dela ilumina seu mundo, sua ausência o priva de toda e qualquer possibilidade de júbilo. Mas não podemos nos esquecer de que ele sempre soube que ela se encontrava noiva, e por mais que a máxima de que não se pode controlar os sentimentos seja verdadeira, ele não poderia culpá-la por sua fortuna nefasta, porém é o que ele faz em sua última carta. Ou seja, ao mesmo tempo em que ele a eleva acima do mundano, alçando-a em direção ao eterno feminino, tudo isso de forma extremamente egoísta, ele a puxa de volta à Terra e a destrói, idealmente, transformando-a na mulher fatal ao responsabilizá-la por sua morte.

Enquanto em *Werther* há o desejo de transcendência e a busca por uma significação para uma vida burguesa tediosa e insuficiente, assim como o desejo pela mulher amada que nunca se concretiza, em *Dom Casmurro* tem-se o retrato da vida burguesa acomodada em seu capital acumulado, Bento não ambiciona nada além de Capitu, e mesmo sua única ambição só se concretiza mais pela ação de outros do que dele próprio. Pode-se dizer que são as impressões despertadas por Capitu que movimentam o enredo, já que é o enigma por ela oferecido que leva Bento a tecer a revisão de suas experiências na trama da dúvida.

Se em *Dom Casmurro* temos acesso à vida de Bento a partir de memórias do personagem narrador que busca resgatar a si mesmo, o mesmo não ocorre com *Werther*, visto que não é ele quem organiza suas memórias; de fato, não se trata exatamente de memórias, mas sim de registros variados da experiência de Werther, correspondências, bilhetes e páginas de diários organizados por um suposto editor que busca conferir coerência à errática experiência do protagonista da obra. Por fim, pode se dizer que Werther, assim como Bento, é um personagem inscrito em uma trama narrativa que se oferece como resposta a um sentimento de perda de si.

Assim sendo, em ambos os romances assistimos à construção de uma história de amor – sendo ela realizada ou apenas idealizada e desejada – e a sua conclusão trágica: como uma torre de cartas soprada pelo vento os outrora enamorados desabam. Testemunhamos então a corrupção do amor, em *Dom Casmurro* ela acontece pelo ciúme; em *Werther, grosso modo*, pela impossibilidade de se ter a amada. Ambos os romances assinalam também a queda dos protagonistas: Bento termina sozinho e tentando reconstruir a vida de outrora, pois não reconhece a si mesmo; Werther suicida-se, pois perdeu qualquer gosto pela existência que antes tivera e já não se reconhece mais.

Mas se Charlotte é a representação da nobreza de alma e cristaliza o ideal romântico por excelência, Capitu situa-se muito mais próxima do real e é composta de dualidades e nuances, pois nela se combinam elementos positivos e negativos que se mesclam. Diferente de Charlotte que para Werther não possui defeitos por ser a personificação do ideal, Capitu encarna a idealização colorida pela realidade.

A comparação de ambos os romances a partir das considerações sobre o modo como se manifestam as impressões sobre as personagens femininas se justifica pelo fato dessas personagens representarem o polo magnético das narrativas em que estão inseridas, sendo, portanto, o principal foco do olhar de ambos os narradores, que a partir de suas impressões e sentimentos constroem a imagem que o leitor terá, tanto de Charlotte quanto de Capitu. Essas, por seu turno, por seu caráter difuso parecem oferecer um desafio a perspectiva narrativa que busca apresentá-las, embora não participem ativamente da construção do discurso, atuam sobre ele como forças magnéticas e misteriosas. A análise comparada de *Os sofrimentos do jovem Werther* e *Dom Casmurro*, a partir da representação das personagens femininas permitiria, de certa forma, demonstrar como duas narrativas tão distintas operam discursos semelhantes. Em ambas as narrativas, a força transfiguradora do discurso, haurida de impressões esfumadas pelo fascínio amoroso e pela dúvida, converte mulheres comuns em manifestações do inatingível e do transcendente que habita o cerne do eterno feminino.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In: **Obras Completas de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: 1994. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/23-romance>. Acesso em: 15 de mai. de 2020.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

BAGNO, Marcos. **Machado de Assis para principiantes**. São Paulo: Ática, 1998.

BARBOSA, Maria Aparecida. Fragmento no Romantismo alemão, na literatura brasileira e em Borges a partir do ensaio "A ameaça do lobisomem", de Silviano Santiago. **Fragmentos: revista de língua e literatura estrangeiras**, v. 18, p. 57 a 69, 2000.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução de Sergio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. Vol. 1.

BERGEZ, Daniel. **Métodos Críticos para a Análise Literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BIBLÍA. Português. **Bíblia On-line**. Sociedade Bíblica do Brasil, 2010. Disponível em: <https://biblia.sbb.org.br/>. Acesso em: 01 de dez. de 2020.

BIRMAN, Joel. **Gramáticas do erotismo: A feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: **O Olhar**. Adauto Novaes (Org). São Paulo: Companhia das Letras: 1988.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

BOSI, Alfredo. **O enigma do olhar**. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BOVET, Nora. **La escritura epistolar**. 1ª ed. Buenos Aires: Eudeba, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Helena, o eterno feminino**. Petrópolis: Vozes, 1989.

CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**. São Paulo: Atelie Editorial, 2002.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Livros do Brasil, 1961.

CANDIDO, Antonio. Romantismo, negatividade, modernidade. **Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos. UNAM**, v. 1, p. 137 a 141, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. **A literatura alemã**. 2ª ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DÉCIO, João. **Retorno ao romance eterno: Dom Casmurro de Machado de Assis e outros ensaios**. Blumenau: Editora da FURB, 1999.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira. **Opiniões**, n. 6-7, p. 51-66, 2015.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Die Leiden des jungen Werther**. Berlin: Anaconda, 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Tradução de António Feliciano de Castilho. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2650. Acesso em: 15 de mai. de 2020.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

GLEDSOON, John. **Machado de Assis: Impostura e Realismo**. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GUINSBURG, J. **O romantismo**. São Paulo: Editora perspectiva, 1978.

HARDING, Mary Esther. **Os mistérios da mulher antiga e contemporânea: uma interpretação psicológica do princípio feminino, tal como é retratado nos mitos, na história e nos sonhos**. Trad. Maria Elci Sbaccacherche Barbosa, Vilma Hissako Tanaka. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

HEIDEGGER, Martin. **Introdução à Metafísica**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1987.

HEISE, Eloá; RÖHL, Ruth. **História da Literatura Alemã**. São Paulo: Ática S. A., 1986.

HERINGER, Victor Doblas. **Diálogos em falência: sagrado e profano em Dom Casmurro**. 2010. Disponível em: <http://www.rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/6391>. Acesso em: 01 de dez. de 2020.

HESSE, Falk. **'Leiden des jungen Werthers' und die christliche Religion.** Disponível em: <https://www.grin.com/document/132973>. Acesso em: 26 de out. de 2020.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro: Depressão e Melancolia.** Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LINDÓN, Alicia. Narrativas autobiográficas, memoria y mitos: una aproximación a la acción social. **Economía, sociedad y territorio**, v. 2, n. 6, p. 295-310, 1999.

LÖWY, M. SAYRE, R. **Revolta e melancolia:** o Romantismo contramão da modernidade. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

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

NICHOLS, Stephen G. Melusine between myth and history: profile of a female demon. In: **Mélusine of Lusignan: Founding Fiction in Late Medieval France**, ed. Donald Maddox and Sara Sturm-Maddox. Athens: University of Georgia Press, pp. 137-164, 1996.

NOBREGA, Patrícia dos Santos. A influência do contexto histórico nas interpretações de Capitu: de adúltera a símbolo de autonomia. **LEOPOLDIANUM**, v. 43, n. 119-20, p. 26, 2017.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais.** São Paulo: Editora Schwarz, 1992.

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

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**, v. 42, n. 4, p. 137-155, 2007.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** São Paulo: Editora Contexto, 2007.

PINTO, Pimentel Júlio. **Uma memória do mundo:** ficção, memória e história em Jorge Luís Borges. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

PORTO, Patrícia de Cássia Pereira. Narrativas memorialísticas: memória e literatura. **Revista contemporânea de Educação**, v. 6, n. 12, p. 432-448, 2011.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica.** Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.

PRAZ, Mario. **The Romantic agony.** New York: Oxford University Press, 1951.

DEL PRIORE, Mary Lucy Murray. Melusinas, sereias e mulheres-serpentes na literatura sacra do século XVII. **cadernos pagu**, n. 4, p. 49-74, 1995.

QUALLS-CORBETT, Nancy. **The sacred prostitute**. Toronto: INNER CITY BOOKS, 1988.

REMAK, Henry H. H. Comparative Literature, its Definition and Function. In: STALKNECHT, N. & Frenz, H. eds. **Comparative Literature: Method and Perspective**. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, p. 3-19, 1961.

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

RICOEUR, Paul. **A Memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. O eterno feminino maldito e a sensibilidade moderna: o motivo da femme fatale entre Baudelaire e o decadentismo brasileiro. **Lettres Françaises**, v. 16, n. 1, p. 125- 140, 2015.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro, 2ª Ed. Rocco, 2000.

SOUZA, Aline Prucóli de. **O eterno feminino retorno**: Marias, Evas e Liliths no discurso de (des)sacralização saramagueano. 2011. 226 f. Mestrado em Letras. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2011.

SCHIFFMAN, Robyn L. Werther and the epistolary novel. **European Romantic Review**, v. 19, n. 4, p. 421-438, 2008.

SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre poesia e outros fragmentos**. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de "Dom Casmurro". **Novos Estudos CE-BRAP**, São Paulo, nº 29, p. 85- 97, mar. 1991.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia**: Uma história cultural da tristeza. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VILAR, Bluma Waddington. Um caloteiro devoto: A contabilidade moral em "Dom Casmurro". **Portuguese Literary and Cultural Studies**, p. 125-172, 2013.

VOLOBUEF, K. **Frestas e Arestas**. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.

WEISLER, Mariana. **The Redemption of Goethe's Eternal Feminine: Discovering the Reality and Significance of an Archetypal Phenomenon.** 2018. 73f. Comparative Literature - City University of New York, New York, 2018.

WERLE, Marco Aurélio. Natureza e sociedade no Werther de Goethe. **Artefilosofia**, n. 22, p. 38-49, 2017.