

**LINDA CATARINA GUALDA**

**REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM  
*DOM CASMURRO E THE TURN OF THE SCREW***

**Assis  
2007**

**LINDA CATARINA GUALDA**

**REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM  
*DOM CASMURRO E THE TURN OF THE SCREW***

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras  
de Assis – UNESP, para a obtenção do título de Mestre  
em Letras – Área de Conhecimento: Literatura e Vida  
Social.

Orientadora: Profa. Dra. Cleide Antonia Rapucci

**Assis  
2007**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

|       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| G911r | <p>Gualda, Linda Catarina</p> <p>Representações do feminino em <i>Dom casmurro</i> e <i>The Turn of the Screw</i> / Linda Catarina Gualda. Assis, 2007<br/>209 f.</p> <p>Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.</p> <p>1. Literatura comparada. 2. Mulheres na literatura. 3. Crítica Feminista. 4. Literatura brasileira. 5. Literatura americana. I. Título.</p> <p>CDD 801.95<br/>813<br/>869.93</p> |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

**LINDA CATARINA GUALDA**

**REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM  
*DOM CASMURRO E THE TURN OF THE SCREW***

**COMISSÃO JULGADORA**

**DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE**

**Faculdade de Ciências e Letras – UNESP**

**Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social**

Presidente e Orientador .....

Dra. Cleide Antonia Rapucci

2º Examinador .....

3º Examinador .....

Assis, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2007.

*À minha mãe, mais que amiga, meu exemplo de mulher,  
com todo meu amor.*

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria possível sem a ajuda de muitas pessoas que me deram a oportunidade de realizar um sonho. Agradeço aos professores *Luiz Roberto Velloso Cairo*, responsável pela idéia original desta pesquisa e grande incentivador deste trabalho e ao professor *Sérgio Zanoto*, grande amigo, tão dedicado, sempre me emprestando livros e indicando bibliografia, pelas críticas, sugestões, apreciações, enfim, pelas contribuições valiosas no exame de qualificação. Espero que de alguma maneira esta dissertação corresponda às expectativas de vocês e a confiança que depositaram em mim.

Agradeço à professora *Heloísa Helou Doca* pelos doces elogios, pelos ricos esclarecimentos e pelos importantes acréscimos. Foi um enorme prazer tê-la em minha banca.

Agradeço aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, em especial à *Miriam Alves de Oliveira Granero*, e da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, sempre muito atentos e dispostos a me ajudar a qualquer hora.

Meu agradecimento também ao Governo do Estado de São Paulo pela concessão da Bolsa Mestrado que me ofereceu condições propícias para a redação deste trabalho.

Meu agradecimento sincero à supervisora de ensino de Limeira *Leni Aparecida Catelani Franceschini*, por todo o assessoramento com os relatórios mensais e semestrais da Bolsa Mestrado e a todos os responsáveis pela manutenção da Bolsa.

Meu profundo agradecimento à professora *Maria Conceição Monteiro* pelas sugestões e por ter-me facilitado o acesso à bibliografia sobre a preceptora inglesa no século XIX, material de suma importância na compreensão de *The Turn of the Screw*.

Antes, depois da dissertação e sempre, agradeço à minha orientadora, *Cleide Antonia Rapucci*, que me deu a honra de trabalhar ao seu lado. Muito obrigada por sua leitura cuidadosa, pelo incentivo, pela dedicação, pelas sugestões francas e amigas, pelo empenho, pelo espírito lúcido, pela liberdade que me proporcionou para a realização das análises e,

principalmente, pela paciência. Sinceramente, não sei o que seria de mim sem o seu apoio inestimável.

Agradeço, carinhosamente, aos amigos de todas as horas *José Francisco de Souza Junior, Viviane Araújo Alves da Costa Pereira, Valéria da Silva e Fernando Simplício dos Santos*, pelo incentivo, pelo apoio sincero e pelos abraços tão preciosos.

Meu imenso agradecimento a todos os meus alunos que viveram comigo esses dois anos e meio de pesquisa. Além de me apoiarem, vocês compreenderam minhas ausências, minhas preocupações e muitas vezes meu incorrigível mau humor. Estar com vocês todos os dias me fez acreditar em mim, no meu trabalho e na minha capacidade de seguir adiante apesar de tantos obstáculos. Muito obrigada pelas homenagens feitas em momentos decisivos de minha vida. Vocês são a prova de que ser professora é maravilhoso.

E, ao final, mas não menos importante, agradeço à minha família pelo apoio, em especial à minha mãe, *Désirée Gualda*, que me incentivou e acompanhou todas as etapas desta pesquisa, assistiu às minhas apresentações e me deu força para nunca desistir, mesmo em momentos tão difíceis quando tudo parecia sem sentido.

*Existem duas de mim: a louca e a santa  
Uma de nós vai dormir, a outra levanta  
Uma se olha no espelho  
Se cuida, se arruma, se apronta  
Sem saber que ela é o avesso de outra mulher  
Uma é água cristalina  
Outra é noite de verão  
Uma é só uma menina  
Que não sabe dizer não  
Uma é anjo bom  
Outra é cortesã  
Uma é fim de noite  
Outra é luz da manhã  
Uma vai pro céu  
Outra não sei, não  
Uma ajoelha no altar  
Outra pede perdão.*

*(Autor Desconhecido)*

GUALDA, Linda Catarina. Representações do Feminino em *Dom Casmurro* e *The Turn of the Screw*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista, 2007.

## RESUMO

Esta dissertação objetiva investigar como se constrói a representação feminina nas obras *Dom Casmurro* e *The Turn of the Screw*, tendo como ponto de partida as personagens Capitu e a governanta, respectivamente. Os ideais femininos apresentados são criações masculinas e por isso merecem atenção especial. Ambas as personagens fazem referência a uma construção social que tem a ver com a distinção masculino/feminino, colocando a mulher numa posição de inferioridade e veiculando uma imagem negativa dessas mulheres – adúltera e insana. Estamos interessados nesses estereótipos de mulher que se constroem a partir dos mitos concebidos e se incorporam ao gênero dando-lhes um caráter de naturalidade. Acreditamos que tais representações equivalem, no contexto das obras, a uma apropriação do olhar masculino sobre o corpo feminino. Machado de Assis e Henry James não captam apenas a alma da mulher, mas também transferem essa criação para a superfície da palavra com a qual esses enredos, narrados em primeira pessoa, se constroem. Por fim, com auxílio da linha feminista da crítica literária que se preocupa com a questão da mulher consumidora de uma literatura produzida por homens, pretendemos gerar uma reflexão a respeito da identidade de gênero criada e veiculada sob uma ótica masculina.

Palavras-chave: *The Turn of the Screw*, *Dom Casmurro*, Representações do feminino, Crítica Feminista, Literatura Comparada.

GUALDA, Linda Catarina. Representations of Feminine in *Dom Casmurro* and *The Turn of the Screw*. 2007. Dissertation (Master's in Languages – Literature and Social Life) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista, 2007.

## ABSTRACT

This dissertation intends to investigate how the feminine representations are built up in the novels *Dom Casmurro* and *The Turn of the Screw*, whose starting points are the characters Capitu and the governess, respectively. The feminine ideals are masculine creations and so they deserve special attention. Both characters refer to a social construction that is related to the distinction between masculine/feminine, which includes the woman in an inferior position and projects a negative image of these women – adulterous and insane. We are interested in these stereotypes of women that are built from established myths and are incorporated into gender showing a character of naturalness. Concerning the novels context, we believe that these representations are equivalent to an appropriation of the masculine view over the feminine body. Machado de Assis and Henry James grasp not only woman's soul, but they also transfer their creations to the word surface, with which the plots in first person are built. To conclude, with the support of the feminist literary criticism which deals with the issue of women as consumers of a literature produced by men, we intend to encourage a reflection about gender identity created and presented according to a masculine view.

Key-words: *The Turn of the Screw*, *Dom Casmurro*, Feminine Representations, Feminist Criticism, Comparative Literature.

## SUMÁRIO

|                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....                                                                            | 01  |
| <b>CAPÍTULO 1 – PERCURSO TEÓRICO</b> .....                                                         | 09  |
| 1.1 A Trajetória da Literatura Comparada .....                                                     | 10  |
| 1.1.1 A concepção do termo através dos tempos .....                                                | 11  |
| 1.1.2 A Escola Francesa: o ponto de partida .....                                                  | 14  |
| 1.1.3 A Escola Americana: uma abordagem sócio cultural .....                                       | 18  |
| 1.1.4 A Escola do Leste Europeu: uma abordagem política .....                                      | 21  |
| 1.2 A Trajetória da Crítica Feminista .....                                                        | 25  |
| 1.2.1 Um modo particular de ver o mundo: o feminismo .....                                         | 26  |
| 1.2.2 O gênero como produto social .....                                                           | 30  |
| 1.2.3 A atualidade da crítica feminista .....                                                      | 35  |
| <b>CAPÍTULO 2 – <i>DOM CASMURRO</i>: A AMBIGÜIDADE NARRATIVA NA<br/>CONSTRUÇÃO DE CAPITU</b> ..... | 39  |
| 2.1 Machado de Assis: breve biografia .....                                                        | 40  |
| 2.2 O realismo machadiano: a observação arguta da condição humana .....                            | 42  |
| 2.2.1 As técnicas da maturidade em <i>Dom Casmurro</i> .....                                       | 46  |
| 2.2.2 As leituras de <i>Dom Casmurro</i> .....                                                     | 50  |
| 2.2.3 <i>Dom Casmurro</i> como romance de desmemória .....                                         | 55  |
| 2.3 Bento Santiago: o narrador <i>casmurro</i> não confiável .....                                 | 59  |
| 2.3.1 Um narrador em crise: o homem subterrâneo .....                                              | 60  |
| 2.3.2 O suposto real: a memória como construção .....                                              | 65  |
| 2.4. Capitu: o feminino multifacetado .....                                                        | 72  |
| 2.4.1 O meio de Capitu: o casamento como ascensão social .....                                     | 73  |
| 2.4.2 Capitu e Bento: jogo de espelhos .....                                                       | 78  |
| 2.4.3 A oblíqua e dissimulada .....                                                                | 83  |
| 2.4.4 A metáfora dos olhos .....                                                                   | 89  |
| 2.4.5 O monstro silenciado .....                                                                   | 91  |
| 2.4.6 A mulher fatal dentro de casa .....                                                          | 95  |
| <b>CAPÍTULO 3 – <i>THE TURN OF THE SCREW</i>: A (DES) CONSTRUÇÃO DA<br/>MULHER</b> .....           | 102 |
| 3.1 Henry James: um homem dividido entre o Velho e o Novo Mundo.....                               | 103 |
| 3.1.1 O realismo jamesiano: o método dramático no romance Psicológico.....                         | 105 |

|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1.2 O terror absoluto de <i>The Turn of the Screw</i> .....                           | 108 |
| 3.2 Às voltas do discurso psicótico: o leitor manipulado .....                          | 116 |
| 3.3 As imagens da preceptora: o anjo do lar, a prostituta e a louca.....                | 126 |
| 3.3.1 O anjo do lar: a preceptora como substituta da mãe.....                           | 127 |
| 3.3.2 A mulher sexuada: a preceptora como prostituta.....                               | 130 |
| 3.3.3 Destrutividade e crueldade: a loucura anunciada.....                              | 135 |
| 3.4 A governanta como anjo e monstro.....                                               | 139 |
| 3.4.1 Sexo, loucura e morte: o monstro à solta.....                                     | 140 |
| 3.4.2 O mito de Eva e Lilith: o duplo da preceptora.....                                | 147 |
| <br><b>CAPÍTULO 4 – DO SILENCIAMENTO À LOUCURA</b> .....                                | 152 |
| 4.1 Os pontos de contato entre <i>Dom Casmurro</i> e <i>The Turn of the Screw</i> ..... | 153 |
| 4.2 As obras pelo viés da psicanálise .....                                             | 157 |
| 4.2.1 A sexualidade reprimida: um fantasma da era vitoriana .....                       | 158 |
| 4.2.2 A paranóia do auto-engano .....                                                   | 165 |
| 4.3 A realidade deformada: a memória como lacuna .....                                  | 170 |
| 4.4 A mulher sem voz ou o eco da voz dominante .....                                    | 173 |
| 4.5 A mulher-monstro .....                                                              | 177 |
| 4.6 A mulher construída: um olhar estrábico .....                                       | 184 |
| <br><b>CONCLUSÃO</b> .....                                                              | 188 |
| <br><b>BBLIOGRAFIA</b> .....                                                            | 197 |
| <br><b>ANEXO A – Música: <i>Capitu</i></b> .....                                        | 209 |

## INTRODUÇÃO

O ponto de partida dessa pesquisa nasceu do nosso interesse em estudar as representações do feminino nas obras de dois escritores mundialmente consagrados – Machado de Assis e Henry James. Estamos cientes que uma leitura comparativa corre, muitas vezes, o risco de tornar-se uma limitação da potencialidade dos textos que enfoca, pois na tentativa de estabelecer entre eles um denominador comum, pode-se reduzi-los a uma igualdade arbitrária e estéril. Entretanto, um trabalho comparado permite que se estabeleça um elo entre os autores e as culturas bem como entre as escritas que se entrelaçam pela abordagem contrastiva.

Aproximamos *Dom Casmurro* de *The Turn of the Screw* tomando como ponto de confronto a representação feminina nas obras. A aproximação *a priori* soa arbitrária, já que as obras não parecem ter pontos de contato. Entretanto, são obras pertencentes ao mesmo período, a mesma escola literária e com o mesmo objetivo – a investigação arguta da condição humana. *Dom Casmurro*, publicado em 1899, prima pela ambigüidade, pela impossibilidade de se assegurar uma verdade factual; *The Turn of the Screw*, publicado em 1898, também carrega em si as mesmas características. Os escritores – Machado de Assis e Henry James – são homens de seu tempo, trazem para as obras o contexto social em que viviam – o Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX e a Inglaterra vitoriana do mesmo período – e a concepção de mulher apresentada nessas realidades. Além disso, é possível enxergar algumas pontes entre os romances tanto no que concerne à estrutura das obras quanto no que tange à construção e representação da mulher.

A respeito do primeiro aspecto, ambos os romances atuam como a possibilidade de restauração da memória numa tentativa de recuperá-la, sempre despistando o leitor, ao procurar restaurar o “vivido” vicariamente pela mediação de uma narrativa subjetiva. *The Turn of the Screw* e *Dom Casmurro* apresentam fragmentos do suposto real, de uma verdade elaborada, em que a memória está mais para a construção do que para a recordação. Nesse sentido, ambas as obras são romances de *desmemória*, já que exibem a perda e a lacuna, fazendo disso matéria discursiva. Isso equivale a dizer que se podem perceber os esquecimentos, os lapsos e um forte tom de invenção. Os narradores – Bento Santiago e a governanta – colocam em prática uma intensa vontade de recuperar o tempo perdido, um resgate ao que não mais existe, objetivando resolver um conflito antigo. Ambos são personagens em crise, desiludidos, vítimas de suas próprias inquietações. Apesar disso,

conquistam facilmente a atenção do leitor, que num processo catártico vê neles suas frustrações reveladas.

Em relação ao segundo aspecto, a representação do feminino, em ambos há a presença de uma personagem feminina que supostamente transgredir uma interdição do código moral no plano da sexualidade, realizando assim uma ruptura, que supõe a subversão de uma determinada ordem. Essas mulheres<sup>1</sup>, ao mesmo tempo em que são agentes, tornam-se vítimas de suas próprias transgressões.

No romance de Henry James, por exemplo, temos a personagem diante de sua sexualidade, em circunstâncias conflitivas, que implicam a existência de uma lei que deve ser respeitada. Há um rompimento da ordem simbólica e a partir do momento em que a governanta perde a noção de limite e o rompe, a personagem fica louca e mata. Nesse tipo de escrita, loucura e morte caminham juntas num discurso psicótico, pleno de delírios, em que ambas “são situações que beiram o indizível, o inominável, o intangível; situações às quais o discurso pode aludir, mas que jamais poderá definir, emoldurar” (BRANCO, 1991, p. 52).

Em *Dom Casmurro*, a transgressão de Capitu é apenas suposta, mas já será suficiente para garantir sua punição. É representada como a parte forte da narrativa, a supermulher, a dissimulada que usa o marido para alcançar seus objetivos. Mesmo parecendo superior ao homem, Capitu assegura os valores patriarcais impostos quando vê no casamento a única possibilidade de ascensão social, desejando para si ser uma extensão do homem e não lutando por sua independência. Em relação à obra, a crítica teria se posicionado numa espécie de campo cego de visão, incapacitada de enxergar a intenção do livro de denunciar o autoritarismo da classe proprietária, a que pertence Bento Santiago, e o desembaraço com que ela faz sua vontade prevalecer sobre tudo mais (GUIMARÃES, 2004, p. 134).

Apesar de serem mulheres independentes, fortes e dispostas a encarar a situação conflituosa em que estão inseridas, as personagens não deixam de repetir o modelo falocêntrico de dominação, já que ao final sucumbem às determinações do patriarcado. Uma, exilada e silenciada, aceita as condições impostas pelo marido; a outra, sozinha e reprimida, vê sua saída na loucura. Construídas por homens e sem voz na narrativa (vale lembrar que a governanta possui voz, mas esta é autorizada por um narrador anterior, Douglas), ambas estabelecem um padrão feminino para todas as mulheres em qualquer lugar, reduplicando

---

<sup>1</sup> Nessa dissertação pensamos o sentido de “mulher” como algo que não é encontrado por meio da elucidação de uma dada característica, mas através da elaboração de um emaranhado de características. “A palavra “mulher”, tão emocionalmente carregada, da qual tantas coisas dependem se considerarmos o modo como seu sentido é articulado, qualquer proposta de articulação de sentido deve ser vista como intervenção política”. (NICHOLSON, 2000, p. 41)

estereótipos. Deslocadas num meio a que não pertencem, Capitu e a governanta representam o lado negativo da instância de poder, o Outro, o estrangeiro<sup>2</sup>, o inferior.

É importante salientar que, quando nos referimos ao estudo das representações do feminino, o termo *feminino* aqui empregado não se refere exclusivamente à mulher, “mas *tem a ver* com a mulher, ainda que apenas de uma certa maneira, apenas em uma certa instância” (BRANCO, 1991, p. 15). O feminino sempre incomodou por gerar polêmica ou por se fazer calar, por insistir e define-se por uma não-presença, por ser algo da ordem do não- fálico, em outras palavras “sugere-se que o *feminino não é a mulher*, mas a ela se relaciona, sugere-se que o feminino é o *não-masculino*, mas a ele não se opõe” (BRANCO, 1991, p. 27).

Devemos considerar ainda que estamos diante de textos de autoria masculina e que por isso merecem atenção especial. *The Turn of the Screw* e *Dom Casmurro* possuem o tom da autoridade, da racionalidade e da legitimidade. De acordo com Mary Eagleton, “the male constitutes the norm, the positive, and the superior; the female is the aberration, the negative, the inferior”<sup>3</sup> (EAGLETON, 1986, p. 204). Virginia Woolf dizia que “it is fatal for anyone who writes to think of their sex”<sup>4</sup>, isso porque há uma diferença sexualmente marcada na escrita, ainda mais se tomarmos a linguagem como parâmetro.

A linguagem feminina é pré-verbal, ou seja, se aproxima dos sussurros, dos gemidos, do grito e dos balbucios. Para Ana Cristina Cesar (1999, p. 225) é uma escrita que fala ou se insinua “sobre o segredo das coisas ocultas. Intimidade, dom mágico, pudor, meios-tons, surdina, véus, nuance. O ocluso, o velado, o inviolado. A tentativa de ‘apreensão da essência inapreensível’ das coisas. (...) a ‘elevação’ além do real”. Isso é o mesmo que dizer que a escrita feminina é uma anti-teoria, que não possui conceitos nem fluidez no estilo, além de romper com a sintaxe rigorosa, as regras gramaticais e o desenvolvimento expositivo. É o tipo de escrita que não está interessada na manutenção da ordem, ao contrário, se identifica com o poético e mostra como a mulher se coloca no texto ao apresentar as marcas de seu mundo, sua história e seu movimento próprio.

Já a linguagem masculina é tida como a autoritária, a racional e bastante apropriada para suas plataformas públicas. É um discurso que traz arraigado em si o efeito da

---

<sup>2</sup> Nessa pesquisa entendemos o sentido de “Outro” e “estrangeiro” estritamente relacionado à mulher, ou seja, aquela que não pertence ao lugar, que acabou de chegar. Nos romances aqui em estudo, Capitu e a governanta não deixam de pertencer ao espaço do agregado, da dessemelhança, já que são definidas a partir da relação que estabelecem com o homem. Sem encontrar um ambiente de cumplicidade e de respeito, essas mulheres representam o excluído, o marginal e seus silêncios podem ser a maneira que encontram para existir num espaço que não lhes pertencem.

<sup>3</sup> O masculino constitui a norma, o positivo e o superior; o feminino é a aberração, o negativo e o inferior (tradução nossa).

<sup>4</sup> É fatal para qualquer um que escreve, pensar no seu sexo (tradução nossa).

autoconfiança, do ajuste exato, da razão acima de tudo e principalmente da eficácia; é centrado nos significados fixos, transmite uma sensação de firmeza, de direção, de organização e suas autoridades física e intelectual garantem maior prestígio e aceitabilidade. Nesse sentido, a principal diferença que se estabelece entre a escrita feminina e a masculina é que “the woman is close to the body, the source of writing: it is obvious that a woman does not write like a man, because she speaks with the body, writing is from the body”<sup>5</sup> (HEATH, 1986, p. 221).

Nesse sentido, tanto em *Dom Casmurro* quanto em *The Turn of the Screw* temos produtos do discurso falocêntrico, o qual enxerga a mulher a partir de uma cultura patriarcal impregnada de valores que só a desmerecem, já que “the difference between the man’s and the woman’s view of what constitutes the importance of any subject, marked differences of plot and incident, and infinite differences in selection, method and style”<sup>6</sup> (EAGLETON, 1986, p. 203).

Já é consenso que Machado de Assis é sem dúvida o maior escritor da literatura brasileira e talvez, por isso, um dos mais estudados. Criou um método inigualável de investigar a alma humana, compondo personagens que refletiam nossa condição e problematizavam nossa conduta perante a vida. *Dom casmurro*, romance pertencente à segunda fase machadiana – a também chamada fase madura do autor – coleciona inúmeros títulos, artigos e trabalhos, principalmente no que tange a questão da culpabilidade da principal personagem feminina. Apesar da imensa quantidade de pesquisa, escolhemos justamente a mesma mulher – Capitu –, mas não nos interessamos por esse tema já amplamente vasculhado. Se Capitu é inocente ou culpada não coube a nós inquirir; centramo-nos à sua representação dentro do romance considerando a ambigüidade narrativa. Nesse sentido, nosso trabalho se justifica por termos escolhido um tema ainda não devidamente estudado ou não como merecia ter sido feito. Existem apenas análises acerca da atuação dessa personagem na obra, de sua inclinação ao adultério, provando ou não sua culpabilidade<sup>7</sup>, mas

---

<sup>5</sup> A mulher está perto do corpo, a fonte da escrita; é óbvio que a mulher não escreve como o homem, porque ela fala com o corpo, escreve a partir do corpo (tradução nossa).

<sup>6</sup> A diferença entre a visão do homem e da mulher naquilo que constitui a importância de qualquer assunto marca a diferença de enredo e de incidente e diferenças infinitas em seleção, método e estilo (tradução nossa).

<sup>7</sup> Alguns dos trabalhos a que aqui me refiro sobre Capitu são: *Capitu, o enigma de Dom Casmurro* (1939) de F. de Paula Azzi, *A dos olhos de ressaca* (1939) de Carlos Castello Branco, *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960) de Helen Caldwell, *Os olhos de Capitu* (1947) de Wilton Cardoso, *O processo penal de Capitu* (1958) de Aloysio de Carvalho Filho, *O enigma é: Capitu ou Dom Casmurro?* (1973) de Manuel Antônio de Castro, *O enigma de Capitu* (1967) de Eugênio Gomes, *Capitu na obra de Machado de Assis* (1953) de Elizabeth Hasselmann, *Capitu* (1938) de Augusto Meyer, *O adultério de Capitu* (1955) de João Luís Pinaud, *Capitu* (1939) de Breno Pinheiro, *Capitu* (1955) e *A defesa de Capitu* (1955) de José Maria Sena.

há poucos estudos se referindo à sua construção<sup>8</sup>, carregada de ideal feminino e concebida por um homem.

O mesmo reconhecimento e importância também podem ser percebidos nas obras de Henry James, que se interessava não apenas pela representação da vida “but also in the possible ethical and moral effects of fiction on the reader”<sup>9</sup> (BELLEI, 1998, p. 17). *The Turn of the Screw* é uma obra pouquíssimo estudada aqui no Brasil. Em contrapartida, sabemos que em outros países como Estados Unidos e Inglaterra há um grande número de pesquisadores interessados na insanidade da governanta. A obra foi tema de inúmeros roteiros para filme, sendo o último lançado em 2000 sob o título de *The Others*. Entretanto, os trabalhos existentes não trazem nenhuma novidade acerca da narradora e há poucos que aludem à questão da representação da mulher construída também a partir de uma ambigüidade narrativa e por uma mente masculina<sup>10</sup>. O que encontramos, ao longo de nossa pesquisa, assim como ocorre com *Capitu*, é uma dicotomia de ordem intuitiva baseada em meras especulações: os fantasmas são reais ou irreais? A governanta é insana ou cruel?

Além disso, não existe nenhum trabalho comparativo entre as duas obras, publicadas com diferença de um ano – *The Turn of the Screw* foi publicada em 1898 e *Dom Casmurro* em 1899 – e tampouco, até onde pesquisamos, nada a respeito de uma intersecção no que concerne Machado de Assis e Henry James, apesar de muitos teóricos já haverem apontado aproximações entre ambos em relação à observação arguta e a peculiaridade do estilo. Nesse sentido, acreditamos ter trilhado um caminho que, apesar de desconhecido, foi ao mesmo tempo bastante instigante e desafiador.

Fomos norteados pela busca do que há de específico em cada uma das obras já citadas, já que acreditamos estar diante de textos que refletiram a realidade de sua época e, assim, apresentaram a noção de gênero sob uma ótica masculina. Estudamos até que ponto, nesses romances, a mulher está sujeita a um sistema moral, de que ela participa de forma passiva, uma vez que ou não detém a palavra, mas ao contrário é falada, ou é repetidora de um discurso do qual não é sujeito. Esse discurso exterior coloca a questão da sexualidade

---

<sup>8</sup> Um dos poucos trabalhos sobre a representação feminina em *Dom Casmurro* é a obra de Ingrid Stein, *Figuras Femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, que traz uma breve análise da figura de *Capitu*. A autora segue o viés da crítica feminista, apontando que os valores da cultura patriarcal definiram o caráter e o destino da personagem.

<sup>9</sup> Mas também pelos possíveis efeitos éticos e morais da ficção no leitor (tradução nossa).

<sup>10</sup> O único trabalho nesse sentido com que tive contato foi MONTEIRO, Maria Conceição. *Sombra errante: a preceptora na narrativa inglesa do século XIX*. Niterói: EdUFF, 2000. Nesta obra, a autora, a partir de romances diversos, segue o viés feminista na análise das representações da preceptora inglesa do século XIX, mostrando que as condições econômicas, morais e sociais da Inglaterra vitoriana construíram uma imagem negativa dessas mulheres.

feminina, em uma sociedade patriarcal em que a mulher não ocupa um lugar privilegiado, como algo descontrolado e perigoso. Sabendo-se que é através da linguagem que se instaura toda forma de poder, procuramos destacar nas narrativas algumas formas de discursos mistificadores de que nossas personagens são vítimas. Vale ressaltar que a problemática da sexualidade entra em nosso trabalho como um modelo inicial de dominação e está profundamente relacionada a outros elementos do contexto social.

Ao longo deste trabalho, pode-se perceber que não pretendemos engendrar mais uma teoria a respeito da verossimilhança dos fatos, ou seja, se Capitu é inocente ou culpada e se a governanta é realmente insana. Isso já foi feito por muitos pesquisadores como Eugênio Gomes, Ivan Teixeira, Edmund Wilson, Alfredo Pujol, Astrojildo Pereira entre outros. Também não traçaremos nesta dissertação juízo de valor em relação às teorias engendradas a respeito de nossas personagens em foco. As razões de nossa escolha são as mais óbvias: uma porque muito já foi dito a esse respeito e outra porque não queremos que nossa análise se incline à mera especulação.

De fato, não nos interessa resolver tais impasses, mas a maneira como estes são elaborados, ao passo que traduzem uma nova visão de mundo, não só na ordem do conteúdo, mas também no que diz respeito à estrutura comunicativa. Fomos norteados por algumas questões que até então nos pareciam sem respostas: como são construídas essas representações? Como elas se efetivam? E, se ambas as personagens fazem referência a uma construção social que tem a ver com a distinção masculino/feminino, de que maneira a mulher é colocada numa posição de inferioridade ao ser veiculada uma imagem negativa dessas mulheres?

Esses questionamentos nos levaram a perceber que tanto Capitu como a governanta foram construídas a partir da idéia do duplo e, justamente pela necessidade de explicar como e porque isso ocorre, decidimos estudá-las à luz da teoria da primeira fase da crítica feminista que se preocupa em “desmascarar a misoginia da prática literária – as imagens estereotipadas da mulher como anjo ou monstro, o abuso literário da mulher na tradição masculina e a exclusão da mulher escritora das histórias literárias e dos cânones acadêmicos” (FUNCK, 1999, p. 18).

A teoria é clara – imagens estereotipadas da mulher como anjo *ou* monstro – e também é capaz de criar condições para que uma análise nesses moldes se efetive, haja vista que graças a ela temos a percepção de uma leitura desmistificada “propiciando o desvelamento da ideologia patriarcal, embutida na construção das personagens e no desenrolar da própria trama” (XAVIER, 1999, p. 18).

Entretanto, mostramos em momento oportuno (nos capítulos dois e três) que as personagens são engendradas a partir de uma idéia concomitante de anjo *e* monstro, carregando dentro de si as duas faces da mulher, as duas motivações do ser humano – a do Bem e do Mal, a da Virtude e do Pecado. Para nós não há um processo de exclusão e sim de conciliação. Ao longo de nosso estudo, percebemos que não é possível encarar nossas mulheres como simplesmente anjos ou demônios. Em *The Turn of the Screw* e *Dom Casmurro*, as dicotomias santa/louca, Maria/Lilith não valem se os pares santa/Maria e louca/Lilith forem encarados separadamente, mas se, ao contrário, forem vistos como complementares, como lados de uma mesma moeda formando, assim, a completude do ser.

Esta dissertação apresenta quatro capítulos, a saber: **“Percurso Teórico”**, **“Dom Casmurro: a ambigüidade narrativa na construção de Capitu”**, **“The Turn of the Screw: a (des) construção da mulher”** e **“O Encontro: do silenciamento à loucura”**.

Na primeira parte do primeiro capítulo, *A trajetória da literatura comparada*, focamos as várias concepções dessa disciplina e situamos nosso trabalho dentro de uma das abordagens. Nessa etapa nos limitamos ao levantamento de dados da espinha dorsal da pesquisa. Na segunda parte, intitulada *A trajetória da crítica feminista*, resgatamos todo o percurso histórico da crítica feminista, o movimento feminista no mundo, a questão da escrita masculina na dinâmica do gênero como produto social e suas implicações na atualidade. Este momento da dissertação é de suma importância, porque nosso estudo comparativo terá como base teórica uma abordagem da crítica feminista que privilegia o gênero, enquanto sexo socialmente construído e se preocupa com a questão da mulher como consumidora de uma literatura produzida por homens.

O segundo capítulo destina-se ao escritor Machado de Assis, bem como ao romance *Dom Casmurro*, talvez a obra mais estudada da literatura brasileira. Na primeira parte, intitulada *Machado de Assis: breve biografia*, falamos sobre a vida do escritor, o contexto social e histórico de sua fortuna literária e a maneira como retratava a realidade de sua época. Mais adiante, no item *O Realismo machadiano: a observação arguta da condição humana*, abordamos o estilo do autor, suas técnicas de composição em *Dom Casmurro*, a especificidade da obra aqui estudada, sua importância para o cânone literário e a maneira como o autor encarava a escola que seguia. Depois, cuidamos do foco narrativo, com o intuito de mostrar que estamos diante de um narrador não confiável, que está em crise e apresenta um texto fundado em subjetividade. Por isso, Bento Santiago limita nossa visão do todo e direciona nossa leitura e conclusões. Por fim, o nosso enfoque recai sobre a principal personagem feminina do romance – Capitu – onde estudamos sua representação, sua

construção e sua trajetória, mostrando como o escritor reflete a realidade feminina em *Dom Casmurro* e, assim, cristaliza sua visão de mulher.

No terceiro capítulo, *The Turn of the Screw e a (des) construção da mulher*, abordamos as especificidades do romance *The Turn of the Screw*. Na primeira parte, *Henry James: um homem dividido entre o Velho e o Novo Mundo*, discorremos acerca do autor, mostrando fatos marcantes de sua vida que tornaram impossível determinar a que nação pertencia. A segunda parte do capítulo se destina ao papel do narrador, a impossibilidade de se constatar a verdade e a manipulação do leitor, que se confronta com um texto subjetivo e não-confiável. Tratamos com profundidade a questão do narrador em primeira pessoa e como isso influencia na (des) construção da mulher. Na terceira parte discorremos a respeito das imagens da preceptora inglesa na segunda metade do século XIX que mostravam a mulher como anjo do lar, prostituta e louca. Mostramos ainda que esses ideais de mulher podem ser percebidos em *The Turn of the Screw*. A última parte do capítulo, *A governanta como anjo e monstro*, diz respeito à representação da governanta que carrega em si tanto a imagem da mãe protetora quanto a da assassina impiedosa. Apoiados na primeira fase da crítica feminista, mostramos ainda que a governanta segue o modelo falocêntrico de dominação e perpetua a distinção de gênero, em que a mulher é sempre considerada a parte negativa da instância de poder.

O último capítulo confronta as duas obras em questão, evocando os elementos convergentes entre elas. Nessa parte mostramos as afinidades em relação às representações femininas considerando os diferentes contextos dos romances.

Isso posto, passaremos, então, nos capítulos seguintes, a discutir as questões que nortearam nossa pesquisa, a fim de compreender melhor a representação da mulher nas obras já citadas, levando em conta a autoria masculina, a ambigüidade estrutural e o jogo que se estabelece entre narrador e leitor.

**CAPÍTULO 1**  
**PERCURSO TEÓRICO**

## 1.1 A Trajetória da Literatura Comparada

*A literatura comparada deseja superar preconceitos e provincianismos nacionais, mas disso não resulta ignorar ou minimizar a existência e a vitalidade das diferentes tradições nacionais. Precisamos tanto da literatura nacional quanto da geral, precisamos tanto da história quanto da crítica literárias, e precisamos da perspectiva ampla que somente a literatura comparada pode oferecer (René Wellek, 1980, p. 144).*

### 1.1.1 A concepção do termo através dos tempos

A trajetória da literatura comparada perpassa três tendências – a francesa, a americana e a dos países do Leste Europeu – e representou não somente uma tomada de consciência, mas também um desejo de se estudar a literatura historicamente. Concorde-se que a literatura comparada não se presta apenas no sentido de contrapor uma literatura com a outra. Ao contrário, ela proporciona uma ampliação da perspectiva nas abordagens literárias, a fim de que sejam notadas as relações entre a literatura e outras esferas da expressão humana sem se limitar apenas à mera descrição de influências.

A grande dificuldade dessa disciplina, talvez a maior delas, é encontrar um meio-termo entre o conceito relativamente limitado postulado pelos representantes ortodoxos da escola parisiense (Paul Van Tieghem, Jean-Marie Carré e Marius-François Guyard, em especial) e a visão mais abrangente adotada pelos expoentes da escola americana. A breve trajetória histórica que faremos a seguir demonstrará as enormes diferenças entre essas três vertentes e em qual delas nos fundamentamos para realizar o trabalho comparativo já mencionado.

As origens das ciências literárias nacionais e da literatura comparada estão muito próximas uma da outra, mas somente com as idéias iluministas é que se desenvolveu uma consciência histórica interessada na reflexão literária comparada. Quando o latim perdeu seu lugar de língua universal e nacionalismos emergentes dividiram a Europa de maneira irreversível, a palavra “literatura” era originalmente empregada, tanto em inglês como em francês, no sentido de aprendizagem (*Bildung*) e os estudos literários comparativos assumiram duas funções básicas: a de restaurar uma unidade e a de enriquecer as tradições nativas perdidas estreitando laços entre os novos povos. Nesse sentido, a busca por uma identidade nacional e o internacionalismo humanista não se excluíram, ao contrário, se condicionaram mutuamente no campo literário. De acordo com o teórico alemão Kaiser, o início dos estudos comparatistas serviu

cada vez mais para formular a noção anti-palaciana e anti-metafísica de uma natureza humana idêntica através de toda a evolução histórica e acima de todas as diferenças presentes, e desta maneira preparar ideologicamente a emancipação real da burguesia (KAISER, 1980, p. 18-19).

Na primeira metade do século XIX, a literatura comparada deixou de ser um instrumento de luta pela emancipação da burguesia e se transformou numa certificação histórica da identidade nacional. A partir da influência da Revolução Francesa, a literatura comparada se percebeu como um processo de investigação do tipo quantitativo e qualitativo, no sentido do conhecimento de várias literaturas e de vários idiomas e os trabalhos nesse campo só apareceram esporadicamente. Vale lembrar que nessa época, havia uma enorme preocupação em definir o objeto de estudo da literatura comparada e os limites da literatura universal. Sobre este último, o romancista e crítico alemão Goethe redigiu um texto, *Schriften zur Literatur* (Escritos sobre Literatura), no qual discorria sobre a universalidade – a *Weltliteratur* – como resultado de um processo histórico vinculada aos desenvolvimentos sociais, tecnológicos, políticos e econômicos do passado imediato e condicionado pela modernidade atual. Para ele, a literatura comparada só é possível porque os círculos isolados estão numa relação de simultaneidade contemporânea uns com os outros, onde a universalidade não deve excluir o patriotismo nem o humanismo, mas interligá-los.

Sendo assim, a literatura universal surge como síntese possível das qualidades nacionais, identificando-se com a literatura européia e possibilitando uma determinada influência da literatura alemã, em outras palavras, “a literatura universal é para Goethe em primeiro lugar um processo que tende a apoderar-se de todas as literaturas e no qual determinados valores são fomentados através de uma intervenção orientada para um objetivo determinado” (KAISER, 1980, p. 40). Sobre este assunto, outro importante crítico alemão Gutzkow, no seu ensaio *Ueber Goethe im Wendepunkt zweier Jahrhunderte* (Sobre Goethe na passagem entre dois séculos), enfatiza que a literatura universal sendo um processo influenciado pelas condições econômicas (industrialização capitalista) não pretende reprimir a nacionalidade, mas sim garanti-la. A interpretação do conceito de literatura universal estabelecido por Goethe e mesmo depois por Gutzkow permite-nos compreender a enorme variedade de atuais significações do conceito de literatura universal e, ao mesmo tempo, ponderar sobre a definição do objeto de estudo da literatura comparada.

O início dos estudos de literatura comparada começou com uma ligação entre as novas literaturas européias, deduzidas por Friedrich Schlegel em 1795 a partir de três aspectos: sua origem comum, sua influência recíproca e sua evolução num mesmo sentido. Posteriormente, a literatura comparada se orientou pelos dois primeiros pontos.

Na França, o termo *littérature* continuou por muito tempo a significar estudo literário; na Alemanha, a palavra “comparada” foi traduzida por *vergleichend* apenas em contextos científicos, havendo grande dificuldade em associá-la à palavra “literatura” (a expressão

*vergleichende Literaturgeschichte* apareceu pela primeira vez em 1854 no livro *Das Wesen und die Formen der Poesie* de Moriz Carriere); em italiano, a expressão *letteratura comparata* foi facilmente formada a partir do modelo francês e em espanhol, o termo *literatura comparada* parece ser ainda mais recente.

No início do século XX, os estudiosos afirmavam que “literatura universal”, “literatura internacional”, “literatura geral” e “literatura mundial” são os campos de significação que competiam com a “literatura comparada”. O primeiro termo ocorreu no século XVIII e é usado em sentido bem amplo em alemão; “literatura geral” surgiu em inglês por volta de 1833 e significou o que chamamos hoje de “teoria da literatura” ou “princípios de crítica literária”; a expressão “literatura mundial” – *Weltliteratur* – foi usada por Goethe em 1827 que, ao comentar uma tradução de sua peça *Tasso* para o francês, pensava numa só literatura mundial, unificada, onde as diferenças entre as literaturas individuais desapareciam. Atualmente, a expressão “literatura mundial” pode significar, entre tantas coisas, toda a literatura como acontece no título de muitos livros e enciclopédias ou pode significar uma lista de diferentes obras de vários idiomas quando se diz que tal autor pertence à literatura mundial.

Kaiser acredita haver alguns aspectos que continuarão sendo válidos para a definição da literatura comparada, a saber: a separação entre os estudos de contato dos estudos tipológicos, a crítica do comparativismo deve levar em conta as épocas ou períodos históricos e literários como um todo que integre princípios temáticos e metodológicos, a insuficiência de trabalhos preliminares e principalmente a falta de especialização da disciplina em diversas áreas. Para o crítico, a literatura comparada se limitou muito tempo à literatura alemã, francesa e inglesa, e em segundo lugar à literatura espanhola e italiana, assim como à recepção das literaturas da antiguidade nas literaturas modernas (KAISER, 1980, p. 404). E acrescenta que deveria ser exigido de uma literatura comparada que pretenda analisar o processo literário universal, o seguinte:

que inclua nas suas análises pelo menos as literaturas latino-americanas e africanas de expressão francesa ou inglesa; que não exclua por inteiro do seu campo de investigação as literaturas eslavas e árabes; que tenha em linha de conta nas suas análises também as grandes culturas orientais, principalmente a chinesa, a indiana e a japonesa; que analise o modo como o entendimento da literatura universal se tem alargado cada vez mais desde o universalismo da antiguidade clássica até aos nossos dias, e como se relaciona com a crescente sincronização do decurso histórico real; que tente determinar a posição das literaturas européias e norte-americanas no contexto da literatura universal (KAISER, 1980, p. 407-08).

O que se tem em mente hoje em dia é que o termo “literatura geral”, mesmo em desuso, tem sido utilizado em cursos e publicações que lidam com literatura estrangeira em tradução inglesa e a concepção de literatura comparada em sua totalidade não pode ser vista como um conceito aditivo ou alternativo, mas como um conceito integrante e abrangente, que seja capaz de investigar não apenas influências ou coincidências literárias, mas que contemple a inclusão de outras áreas como a música, as artes plásticas, o cinema, etc.

Como disciplina, a literatura comparada surgiu na França e significou não somente uma tomada de consciência da vastidão literária, mas também um desejo de se estudar a literatura pelo viés histórico. O livro teórico do inglês M. H. Posnett, *Comparative Literature*, publicado em 1886, foi o marco oficial de seu aparecimento. Ao passar dos anos, o conceito a respeito dessa disciplina sofreu uma brusca evolução, pois existiam diferenças significativas entre o rigor positivista da escola francesa e a liberdade permitida pela escola norte-americana. E são essas diferenças que veremos nos itens seguintes.

### **1.1.2 A Escola Francesa: o ponto de partida**

Os franceses, ao contrário dos americanos, não aceitavam o estudo comparado da literatura com outras artes ou ramos do saber. “A escola francesa propunha métodos rigorosamente históricos, uma vez que optava pelo estudo objetivo das relações entre duas literaturas, enquanto a escola americana tendia mais a fazer estudos paralelísticos” (NITRINI, 2000, p. 29).

Das três escolas que mencionamos no início, a única que encarava os estudos comparados como busca pelo patrimônio nacional e compreensão do universalismo da literatura foi a Escola Francesa que teve em Paul Van Tieghem e Simon Jeune seus maiores representantes nesse tipo de abordagem. Para o primeiro, o objeto da disciplina era “o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, em que medida umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo” (NITRINI, 2000, p. 24). Em outras palavras, a disciplina deveria se propor a estudar tudo o que passou de uma literatura para outra. Para Jeune, a literatura comparada se estabeleceu enquanto estudo das relações literárias e intelectuais internacionais a partir de duas idéias conseqüentes de uma profunda curiosidade ao estrangeiro: a percepção da originalidade de cada povo e o benefício da influência estrangeira para a nação.

Muitos teóricos tentaram encontrar uma definição para literatura comparada e literatura geral. Paul Van Tieghem, por exemplo, considerava a tarefa da “*littérature comparée*” a análise das relações entre exatamente duas literaturas, enquanto a tarefa da “*littérature générale*” se referia às relações e às coincidências entre três ou mais literaturas, ou seja, a prática de uma literatura comparada que ultrapassasse as literaturas nacionais e suas relações (TIEGHEM, 1946, p. 174). Segundo ele, literatura nacional, literatura comparada e literatura geral representavam três níveis: a primeira tratava de questões nacionais restritas; a segunda lidava com problemas envolvendo duas literaturas diferentes e a última se dedicava a desenvolvimentos em um número maior de países. Em suma, “a literatura nacional seria o estudo da literatura entre muros, a literatura comparada, além dos muros, e a literatura geral, acima dos muros” (REMAK, 1994, p. 186), ou seja, o objeto da literatura comparada é essencialmente o estudo de literaturas variadas em suas inter-relações.

Simon Jeune, ao abordar a gênese da literatura comparada e as relações entre escritores estrangeiros em seu artigo *Genèse de la littérature comparée*<sup>11</sup>, também traçou as diferenças entre literatura geral e comparada. Segundo o teórico, a primeira está acima do ponto de vista e das fronteiras nacionais, justamente pelo seu ponto de partida não ser um autor ou um país, mas um elemento internacional como um tema, um movimento ou mesmo gênero literário. Por outro lado, a literatura comparada permite evocar uma relação entre autores de diversas literaturas, esmiuçando suas interconexões, interpretações e influências<sup>12</sup>. Sendo assim, “a Literatura Comparada tende então a reencontrar a Literatura Geral; não se confunde, no entanto, com esta, na medida em que o ponto de referência é um autor ou um país, a perspectiva *nacional* permanecendo essencial” (JEUNE, 1994, p. 231). E completa: “a literatura comparada contribui para dissipar o clima de incompreensão e desentendimento entre os povos; elimina mal-entendidos; adquire uma função política dando à palavra seu sentido mais nobre e mais generoso” (JEUNE, 1994, p. 238).

Outro expoente da Escola Francesa foi Marius-François Guyard que em sua obra *Objet et méthode de la littérature comparée*<sup>13</sup> (Objeto de Método da Literatura Comparada),

<sup>11</sup> Não usamos aqui a publicação do texto original em francês, mas a edição de CARVALHAL, Tânia F. et. COUTINHO, Eduardo (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 219-240. Portanto, todas as indicações de número de página bem como as citações são desse compêndio.

<sup>12</sup> Entende-se aqui o termo em sentido amplo, em outras palavras, a influência de todo um povo estrangeiro, de um país em seu conjunto sobre outra cultura, onde os escritores recolhem a imagem e o reflexo. Portanto, a literatura é substituída por um modo de vida, já que a lição de todo um país se condensa nos tipos humanos apresentados que têm como missão representar um povo e sua maneira de viver.

<sup>13</sup> Não usamos aqui a publicação do texto original em francês, mas a edição de CARVALHAL, Tânia F. et. COUTINHO, Eduardo (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 97-107. Portanto, todas as indicações de número de página bem como as citações são desse compêndio.

publicado em 1951 em Paris, se preocupou em definir um modelo de comparatista ao relacionar-lhe uma série de equipamentos indispensáveis, os quais denominou “condições prévias”, algo que até então ninguém havia teorizado. Segundo ele, se a literatura comparada pode ser definida como a história das relações literárias internacionais, o comparatista deve acompanhar as mudanças de temas, de idéias ou de sentimentos entre duas ou mais literaturas, adaptando seu método de trabalho à diversidade de suas pesquisas. Portanto o pesquisador dever ter

“uma *cultura histórica* suficiente para recolocar no seu contexto geral os fatos literários que ele examina (...), deve estar a par das *literaturas* de diversos países: necessidade evidente (...), deve ler diversas línguas, pelo fato de poder consultar os trabalhos estrangeiros úteis às suas próprias pesquisas (...), ele deve enfim saber onde encontrar os primeiros dados, como constituir a bibliografia de um assunto. Se for impossível estabelecer regras que sejam válidas para todos os casos, poder-se-á ao menos indicar sempre os instrumentos de trabalho, cujo manejo é indispensável” (GUYARD, 1994, p. 97-98).

Apesar de ser o primeiro crítico a pensar numa teoria específica ao comparatista, Guyard restringiu o trabalho com literatura comparada a uma série de saberes, um tanto óbvios e às vezes dispensáveis. Tentando criar uma fórmula para que os estudos comparatistas se realizassem mais freqüentemente e satisfatoriamente, o crítico francês ignorou certos aspectos como, por exemplo, a questão do grande número de línguas e dos limites das forças humanas para aprendê-las todas. Mesmo mencionando tais dificuldades, o teórico francês não concebe um trabalho comparado que não se encaixe em suas limitações propostas. Para ele, se um escritor profissional leu a obra de Goethe numa versão francesa, por exemplo, seria impossível para nós reconhecermos a influência goethiana em sua obra, sem sermos capazes de apreciar por nós mesmos a diferença que existe entre o original e a tradução.

Guyard vai ainda mais longe ao procurar definir objeto e método da literatura comparada. Em relação ao primeiro, este se divide em livros e homens: quando se estudam os livros, o comparatista deve atentar para as traduções, os relatos de viagem, a difusão de cada obra e as obras críticas, que se constituem numa fonte de informação sobre o estrangeiro; a respeito dos homens, o estudo dessa disciplina deverá se ocupar de personalidades que pareçam ter vocação para intérpretes de seu país junto a outro, ou de uma cultura estrangeira à de sua pátria. Definidos então os objetos de pesquisa nesta área, o método consistirá em: definir o gênero; tirar a prova do empréstimo, ou seja, avaliar quem, direta ou indiretamente, recebeu influência de quem; apreciar a ação recíproca do gênero e do autor, realizando

abordagens significativas sobre o temperamento desses autores e mesmo sobre o caráter de ambos os povos<sup>14</sup>; investigar o destino dos temas (a escola do leste europeu denominava esse tipo de trabalho de *Stoffgeschichte* – História dos assuntos); determinar o destino dos autores e, nesse caso, o ponto de partida poderá ser um país, um grupo ou um escritor; identificar as fontes, considerando o escritor não mais como emissor, mas como receptor de influências e, por fim, compreender o movimento de idéias atentando para a diferença entre coincidência e influência.

Segundo Benedetto Croce, que também seguia a Escola de Paris, “a literatura comparada busca as idéias ou temas literários e acompanha os acontecimentos, as alterações, as agregações, os desenvolvimentos e as influências recíprocas entre as diferentes literaturas”<sup>15</sup> (CROCE, 1994, p. 61). Para o autor, o estudo comparado de literaturas deve descobrir as influências das diversas literaturas da Antiguidade sobre as dos tempos modernos nas suas recíprocas relações e seu objeto de pesquisa não deve ser a gênese estética da obra literária, mas ou a história exterior da obra em estudo (acontecimentos, traduções, imitações, etc.) ou o fragmento do material que ajudou a construí-la.

Outro crítico importante que teorizou sobre uma definição para o termo literatura comparada foi Fernand Baldensperger que em seu ensaio *Littérature comparée: lê mot et la chose*<sup>16</sup> (Literatura comparada: a palavra e a coisa) publicado em Paris em 1921 discorre a respeito do mau uso do método comparativo, já que este, da maneira que vinha sendo feito até então, criava certa rivalidade entre os cânones. Para o líder reconhecido da escola francesa, os estudiosos buscavam na comparação armas ofensivas ou defensivas e a partir de pesquisas de fontes, ao invés de destacarem as originalidades, aproveitavam para diminuir iniciativas e para denunciar de maneira negativa as diferenças (BALDENSBERGER, 1994, p. 70). De acordo com Baldensperger, a literatura comparada não podia ser vista como um método científico, mas deveria depender das relações conscientes entre as artes e as variações sociais. Para o teórico francês, a literatura comparada seria, sobretudo,

<sup>14</sup> Guyard acreditava que ao estudar o destino de um determinado gênero, o comparatista deveria realizar uma análise minuciosa numa real penetração psicológica a partir de uma abordagem histórica. É o que ele chamava de “obra de moralista”, onde a literatura comparada passava a ser encarada como “psicologia comparada”. Para ele “a literatura comparada pode ajudar dois países a realizar uma espécie de psicanálise nacional: conhecendo melhor a fonte de seus preconceitos mútuos, cada um se reconhecerá melhor e será mais indulgente para com o outro que alimentou prevenções análogas às suas” (GUYARD, 1994, p. 106).

<sup>15</sup> Não usamos aqui a publicação do texto original em italiano, mas a edição de CARVALHAL, Tânia F. et. COUTINHO, Eduardo (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 60-64. Portanto, todas as indicações de número de página bem como as citações são desse compêndio.

<sup>16</sup> Não usamos aqui a publicação do texto original em francês, mas a edição de CARVALHAL, Tânia F. et. COUTINHO, Eduardo (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 65-88. Portanto, todas as indicações de número de página bem como as citações são desse compêndio.

a preparação de um novo *humanismo* o resultado de uma prática ampliada, após a crise que ainda nos domina: uma espécie de arbitragem, de *clearing*, a que levaria o esforço do “comparatismo”, abriria caminho para certezas novas, humanas, vitais, civilizadoras, nas quais poderia novamente assentar o século em que vivemos (BALDENSBERGER, 1994, p. 87).

Claude Pichois e André Rousseau, precursores da idéia fundamental da Escola Americana, tinham uma visão um pouco diferente dos limites da literatura comparada pregados pela Escola Francesa. Ambos afirmavam que esta poderia se valer do método histórico, genético, sociológico, estatístico, estilístico de acordo com suas necessidades. Isso significa dizer que há uma relação com outras áreas do conhecimento humano, mas também com a cientificidade da literatura. Para eles, a literatura comparada deveria fomentar a descrição analítica, a comparação metódica e diferencial e a interpretação dos aspectos literários interlingüísticos e interculturais, a fim de melhor compreender a Literatura como função específica do espírito humano. A definição seguinte resume a proposta dos autores:

A literatura comparada é a arte metódica, pela busca de laços de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço, desde que pertençam a várias línguas ou culturas, que façam parte de uma mesma tradição, para melhor descrevê-los, compreendê-los e saboreá-los (PICHOS & ROUSSEAU, 1994, p. 216).

### 1.1.3 A Escola Americana: uma abordagem cultural e social

Com propostas contrárias as da corrente francesa, os norte-americanos concordavam que a literatura comparada não se prestava a comparar literaturas nacionais no sentido de se contrapor uma literatura a outra, longe disso, seu estudo pretendia ampliar a abordagem de obras literárias isoladas para que fossem percebidos movimentos e tendências nas diversas culturas e mesmo relações entre os textos literários e as demais esferas da atividade humana.

René Wellek deu sua contribuição a um possível conceito de literatura comparada: acreditava ser útil examinar o processo histórico que permeia os estudos comparativos e tentar distinguir seus significados nos principais idiomas. Em seu artigo *The Name and Nature of*

*Comparative Literature*<sup>17</sup> (O Nome e a Natureza da Literatura Comparada) publicado em 1970, Wellek toma como ponto de partida a lexicografia e a semântica histórica para traçar um panorama da origem da expressão “literatura comparada”. Segundo ele, a combinação deste termo ocorreu pela primeira vez numa carta de Matthew Arnold em 1848, mas era uma carta particular, publicada somente em 1895 e “comparada” significava nada mais que “comparável”. Sua explicação para o uso tardio do termo em Inglês é que “a combinação ‘literatura comparada’ encontrava resistência na Inglaterra porque o termo ‘literatura’ havia perdido seu significado anterior de ‘conhecimento ou estudo de literatura’ e havia passado a significar ‘produção literária em geral’, ou, ‘o conjunto de escritos de um período, país ou região’ (WELLEK, 1994 p. 122).

Líder da escola americana, Wellek afirmava que o método de comparação não é específico da literatura comparada, mas que está presente em qualquer estudo literário e em qualquer ciência, pois “qualquer autor especializado em literatura não apenas haverá de comparar, mas de reproduzir, analisar, interpretar, evocar, avaliar, generalizar, etc., tudo isso em uma única página” (WELLEK, 1994, p. 130). Sua escola pregava um estudo comparado que não se limitasse a um único método nem a contatos históricos reais. Além disso, a literatura comparada não poderia ficar confinada à história literária, excluindo a crítica e a literatura contemporânea, justamente porque o estudo de uma literatura nacional não pode ser visto separadamente do estudo da totalidade da literatura. Em suma, Wellek

reclama uma tomada de consciência dos valores e das qualidades da obra literária (...) insiste sobre o reconhecimento do papel fundamental da crítica literária em qualquer estudo da literatura (...) defende e sublinha a concepção da obra de arte como uma totalidade diversificada, como uma estrutura de signos que implicam e exigem significados e valores (NITRINI, 2000, p. 35).

Outro seguidor da Escola Americana foi Owen Aldridge que definiu a disciplina como “o estudo de qualquer fenômeno literário, sob a perspectiva de mais de uma literatura nacional, ou sem junção com outra disciplina intelectual ou mesmo com várias” (ALDRIDGE, 1994, p. 255). A novidade dessa corrente é a abrangência dos limites da literatura comparada ao incluir no estudo todo assunto que mostrasse relevância para a vida humana, que relacionasse obras individuais às criações similares dentro das demais tradições

---

<sup>17</sup> Não usamos aqui a publicação do texto original em inglês, mas a edição de CARVALHAL, Tânia F. et. COUTINHO, Eduardo (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 120-148. Portanto, todas as indicações de número de página bem como as citações são desse compêndio.

e ao panorama social, político e filosófico. Aldridge, em particular, afirmava que a comparação poderia ser utilizada nos estudos literários para indicar afinidade, tradição ou influências, onde a primeira “consiste nas semelhanças de estilo, estrutura, tom ou idéia entre duas obras que não possuem qualquer outro vínculo”, a segunda diz respeito ao estudo “das semelhanças entre obras que fazem parte de um grande grupo de obras similares interligadas histórica, cronológica ou formalmente” e o conceito de influência constitui na “atenção dada aos emissores, receptores e intermediários” (ALDRIDGE, 1994, p. 257-58).

Henry Remak também foi seguidor da escola americana e, em muitos de seus artigos sobre as concepções da literatura comparada, concluiu que o estudo comparativo deve ser o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre a literatura e as diferentes áreas do conhecimento e da crença, como as artes, a filosofia, a história, a religião, a política, a economia, a sociologia, etc. Em outras palavras, “é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana” (REMAK, 1994, p. 175).

Muitas variações significativas quanto ao estudo da literatura comparada além das fronteiras nacionais em sua aplicação prática diferenciaram a escola inglesa da francesa. Esta última excluía a crítica literária e as outras esferas de conhecimento do domínio da literatura comparada e os trabalhos se limitavam a estudos de influência, apontando analogias e contrastes, investigando as questões de recepção, viagens ao estrangeiro e atitudes em relação a um determinado país na literatura de outro, durante certo período. Entretanto, apesar de tantas divergências sobre os aspectos teóricos da literatura comparada, existe um consenso a respeito de sua tarefa:

dar aos estudiosos, aos professores e estudantes, e, *last but not least*, aos leitores, uma compreensão melhor e mais completa da literatura como um todo, em vez de um segmento departamental ou vários fragmentos departamentais de literatura isolados. E isso ela pode fazer melhor não apenas ao relacionar várias literaturas umas às outras, mas ao relacionar a literatura a outros campos do conhecimento e da atividade humana, especialmente os campos artístico e ideológico; ou seja, ao estender a investigação literária tanto geográfica quanto genericamente (REMAK, 1994, p. 180-81).

Devemos ressaltar que não foram apenas os alemães e os franceses que se preocuparam em delimitar o campo de estudo da literatura comparada e da literatura mundial. Remak acreditava que a primeira compreendia os elementos de espaço, tempo, qualidade e intensidade e lidava com a relação de apenas dois países ou dois autores de nacionalidade diferente ou mesmo um autor e outro país, além de não ser demarcada por critérios de

qualidade e/ ou intensidade; enquanto que a segunda implicava reconhecimento em todo o mundo (geralmente o mundo ocidental), justamente por lidar com literatura canônica consagrada pelo tempo.

Outro teórico bastante relevante foi S. Prawer que definiu a literatura comparada como um estudo de literatura que usa a comparação como seu principal instrumento. A definição parece bem simples, mas ao trazer à tona a antiga discussão iniciada por Goethe dos limites da “literatura comparada” e da “literatura mundial”, o teórico americano procura esclarecer o que para ele seria esse tipo de estudo. Em seu artigo intitulado *What is Comparative Literature?*<sup>18</sup>, publicado em Londres em 1973, Prawer discute a questão da “literatura comparada”, da “literatura geral” e da “literatura mundial”. Em relação à primeira, ele a aponta como uma tentativa de escrever as muitas histórias da literatura numa base global, discorrendo sobre as literaturas nacionais ou sobre os movimentos, correntes ou períodos. Já a segunda, de acordo com o autor, tem sido usada para designar os “grandes livros”, os clássicos literários, ao passo que “literatura mundial” era uma consciência de tradições nacionais, uma possibilidade de trânsito e troca entre as literaturas. Em suma, um estudo literário comparativo é

um exame de textos literários (incluindo obras de teoria literária e de crítica) em mais de uma língua, através de uma investigação de contraste, analogia, proveniência ou influência; ou um estudo de relações e comunicações literárias entre dois ou mais grupos que falam línguas diferentes (PRAWER, 1994, p. 300).

Embora em muitos pontos haja semelhança entre a definição de Prawer e a de Claude Pichois e André Rousseau, esta difere em dois aspectos significativos. O primeiro deles é que Prawer ignora a noção de que não se pode realizar um estudo comparatista sem lidar com mais de uma literatura nacional e o segundo aspecto é que não há nenhuma indicação à função ampla da literatura comparada, engendrada por Henry Remak, que estuda as relações entre a literatura e as demais áreas do saber e da crença, tais como as artes, a filosofia, as ciências sociais, a história, a religião, etc.

#### 1.1.4 A Escola do Leste-Europeu: uma abordagem política

<sup>18</sup> Não usamos aqui a publicação do texto original em inglês, mas a edição de CARVALHAL, Tânia F. et. COUTINHO, Eduardo (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 295-307. Portanto, todas as indicações de número de página bem como as citações são desse compêndio.

Na República Federal Alemã e nas zonas de ocupação que lhe deram origem, a literatura comparada teve duas ramificações, ambas estreitamente ligadas a censuras políticas. A primeira, depois da segunda guerra mundial, apresentou uma série de estudos programáticos e os principais críticos comparatistas alemães, dentre eles Friedrich Hirth (1947), Curtius (1949), Milch (1950) e Höllerer (1951/52), levaram a criação de duas cátedras nos territórios de ocupação francesa. Nesse período, os trabalhos se limitavam à meras descrições de influências de um determinado escritor alemão sobre outro, de preferência francês, como é o caso do livro de Hirth *Heinrich Heine und seine französischen Freunde* (Heinrich Heine e seus amigos franceses), publicado no Mainz em 1949, cujo título revela um interesse especial pela reconciliação entre franceses e alemães. A segunda vertente dos estudos de literatura comparada na Alemanha surgiu após a recessão econômica que se instalou no país. A partir de um processo de reflexão a respeito dos estudos literários, “chamava-se a atenção para o desenvolvimento de uma perspectiva literária universal” (KAISER, 1980, p. 13).

Entretanto, ainda havia muitas dúvidas a respeito da nova disciplina e muitos nacionalistas exerceram uma forte crítica à literatura comparada instituída. Na segunda metade dos anos sessenta, o que se notava era um estudo comparado seguindo pragmaticamente a linha de uma ciência de textos em defesa do humanismo, ou seja, os estudos foram direcionados pelo lado não marxista abordando “o propósito metódico de compreender e descrever a história da literatura como um processo evolutivo geral, acima do caráter individual das obras, autores e nações” (KAISER, 1980, p. 15). Deve-se deixar claro que os teóricos alemães entendiam a comparação como um estatuto de simultaneidade, onde o método de comparação deveria ser realmente suficiente para a idéia do conhecimento histórico, não descuidando, no entanto, da individualidade e especificidade estética da obra literária.

A construção de princípios básicos de uma investigação comparada marxista orientou-se por duas propostas: “por um lado, contra a literatura comparada “francesa” e ainda mais contra a “americana” (explicitamente) e, por outro, contra o descrédito das questões comparatistas tais como elas, haviam estado em luta contra o “cosmopolitismo”” (NITRINI, 2000, p. 45).

O fundador dos estudos comparatistas russos foi Veselovski que se distanciou das tendências reducionistas do positivismo, interessando-se pelos estudos das formas e dos gêneros literários. Victor Zhirmunsky, grande comparatista do Leste europeu, retomou alguns aspectos levantados por Veselovski a fim de conceituar a disciplina de Literatura Comparada.

Para ele era indispensável distinguir nas histórias das literaturas as analogias tipológicas e as influências literárias, já que “uma influência literária só se torna possível com a existência de analogias produzidas pela evolução literária e social” (NITRINI, 2000, p. 47).

Através desse breve recorte histórico que teve como proposta mostrar a trajetória das três vertentes da literatura comparada bem como suas concepções acerca da disciplina, nota-se que a vastidão do material e a multiplicidade de problemas em se definir as amarras e os limites do estudo comparativo, não nos permite estabelecer um método ideal ou um modelo de pesquisa. Por isso, nesta dissertação vamos nos ater à teoria de René Welleck, que considera a literatura comparada uma atividade específica capaz de possibilitar uma compreensão mais abrangente das obras em estudo. Englobando, então, a comparação da literatura de um país com outra,

os estudos de literatura comparada não se devem ater a mera descrição de influências. O importante para a literatura comparada é a chamada transmutação das formas, ou seja, as transformações que cada autor ou nação impõe a seus empréstimos (MILANESI, 2000, p. 189).

Nesse sentido, tal comparação não é uma tentativa de estabelecer a precedência do escritor estrangeiro sobre o brasileiro, nem mesmo é feita em termos abrangentes. Ao contrário, ao nos propormos a estudar as personagens femininas nas obras de Machado de Assis e Henry James, esperamos buscar projeções, coincidências, paralelos, contrastes, afinidades, ressonâncias ou mesmo correspondências atentando pelo que há de específico em cada um dos romances. Isso porque, assim como Matthew Arnold, estamos convencidos de que “por toda parte existe conexão, por toda parte há exemplificação: nenhum acontecimento isolado, nenhuma literatura isolada pode ser adequadamente compreendida a não ser em relação a outros acontecimentos, a outras literaturas” (PRAWER, 1994, p. 304). Para nós, assim como afirmou Kaiser,

comparar já não é o processo fundamental de todo o conhecimento, mas antes a tentativa de compreender, através da confrontação complexa e em construções conscientes, o que há de particular em cada obra, assim como a especificidade nacional e nacional-lingüística de uma literatura dentro do contexto geral a que pertencem (...) a comparação continua a ser um método auxiliar secundário ao serviço de um determinado conhecimento histórico (KAISER, 1980, p. 32).

Além disso, acreditamos haver pontos de contato entre as escritas, a saber: a questão da construção do leitor, ou seja, o estabelecimento de um pacto íntimo entre o narrador e seu interlocutor a partir de uma escrita de memórias; a intensa vontade de recuperar o tempo

perdido, de resgatar o que não mais existe numa ânsia por resolver um conflito interno; a sombra da ambigüidade, impossibilitando a conceituação adequada de uma verdade textual; um tom permanente de solidão, pessimismo e arrependimento; a noção de memória como construção, lacuna e perda; a representação do feminino a partir da idéia do duplo – a mulher como anjo e monstro – e da mulher-símbolo; a percepção da ótica misógina dos autores que fazem vigorar uma imagem socialmente construída das mulheres a partir do modelo falocêntrico; a dominação do masculino sobre o feminino no sentido de querer estabelecer um padrão de conduta moral e social para todas as mulheres a partir de imagens pré-concebidas e tidas como naturais ao gênero. Algumas dessas questões trataremos no item seguinte; as outras virão com as análises de *Dom Casmurro* e *The Turn of the Screw* apresentadas no segundo e terceiro capítulos, respectivamente.

## 1.2 A Trajetória da Crítica Feminista

*Na procura de um entendimento do mundo que não se contente com a utilização exclusiva da razão por não reconhecê-la como todo-poderosa. Na recusa de aceitar o corpo como instrumento submisso da produção e na tentativa de reconquista de suas dimensões eróticas. No balbuciar de uma linguagem, às vezes ininteligível, feita mais de silêncios e de escuta que de expressão codificada, o **Feminino** emerge como esforço de alteridade, de reconhecimento de lugares outros de onde o humano possa contemplar sua experiência, imaginar-se diferente, conceber-se novo, mesmo se o novo busca sua seiva no que parecia passado (Rosiska Darcy de Oliveira, 1999, p. 15-16 – grifo nosso).*

### 1.2.1 Um modo particular de ver o mundo: o feminismo

O feminismo, o discurso do “outro”, tem suas origens na formação e ascensão da burguesia na Europa do século XVIII. Esse século produziu um discurso social que separava os espaços: o masculino e o feminino. Essa distinção se concretizou tanto no trabalho como na educação, reservando à mulher a esfera do privado, tudo o que correspondia ao doméstico, enquanto os espaços públicos eram destinados aos homens. Foi a publicação, em 1792, de *A Vindication of the Rights of Women* de Mary Wollstonecraft que provocou profundas transformações no mundo e no pensamento das mulheres. No Brasil, a explosão de uma consciência feminista aconteceu quando, em 1832, uma nordestina do Rio Grande do Norte, traduziu o mesmo livro, sob o título *Direitos das Mulheres e Injustiças dos Homens*, usando o pseudônimo de Nísia Floresta Brasileira Augusta.

A trajetória do movimento feminista se deu em duas etapas distintas, as quais buscaram a contestação radical do senso comum. Num primeiro momento, que se inicia ao final no século XIX, a intenção era provar que as mulheres não eram inferiores aos homens e também podiam realizar as mesmas tarefas que eles. Em outras palavras, as mulheres deveriam ser vistas como os homens, tão livres quanto eles, desfrutando do universo externo (da rua) ao invés de se sentirem enclausuradas no ambiente doméstico. Já na segunda etapa, delineada nos anos 70 do século XX e amadurecida até hoje, a contestação feminista visa provar que as mulheres não se encontram em posições inferiores nem são iguais aos homens, salientando que tal diferença não constitui, entretanto, uma desvantagem, ao contrário, proporciona enriquecimento.

Segundo M. Humm, nessa época, o feminismo se preocupou com o estudo de mulheres escritoras – a ginocrítica – e a primeira antologia de crítica literária feminista foi *Images of Women in Fiction*, publicada pela Cornillon em 1972 (HUMM, 1994, p.10-11). Em 1977, surge *Literary Women* de Ellen Moer, um dos primeiros textos de crítica feminista a dar às mulheres uma história, uma descrição das escolhas femininas a partir de uma expressão literária proporcionando a celebração do poder das mulheres escritoras. Anos depois, *Man Made Language* (1980) de Dale Spender descreveu como o corpo e a linguagem feminina ampliaram o conhecimento a respeito da representação literária das mulheres. Spender identificou duas áreas-chave de pesquisa: a primeira diz respeito ao estudo das diferenças de sexo – homens e mulheres podem usar diferentemente a linguagem e se puderem o que isso significa? – e a segunda área implica no estudo do sexismo na linguagem, em outras palavras,

nos seus efeitos e suas implicações para o feminismo. Spender reconheceu ainda que os maiores esforços para se estabelecer uma tradição literária feminista poderiam não ter obtido sucesso sem a compreensão do modo como o poder sexual molda a linguagem.

Nesse sentido, nos anos 70, o desafio para a crítica feminista foi investigar e reconfigurar as diferenças de gênero, além de descrever potencialmente as novas relações entre gênero, linguagem e literatura. Todavia, o maior problema era o fato dos estudos feministas necessitarem do poder institucional. A crítica feminista que se preocupava com a linguagem precisava estar conectada à crítica de construção e disseminação do conhecimento na academia, o que significa dizer que para o feminismo ter espaço, o respeito acadêmico por sua visão de mundo precisava ser garantido.

Ao final dos anos 70, Elaine Showalter publica *A Literature of Their Own* (1977), um texto no qual a autora substitui os períodos tradicionais da história literária por um alternativo processo de três estágios, que chamou de “*growth into consciousness*”: **feminine, feminist and female**. Nessa obra, Showalter divide a crítica em duas categorias distintas: a primeira está focada na mulher como leitora, ou seja, consumidora de literatura feita por homens; já a segunda focaliza a mulher escritora, aquela que produz sentidos textuais. Para ela há quatro modelos de diferença de gênero: *biológico, lingüístico, psicanalítico e cultural* e afirma que todos poderiam ser melhores dirigidos pelo modelo ginocêntrico da crítica feminista.

Ao fim dos anos 80, o movimento de mulheres enquanto minoria ativa<sup>19</sup> começa a defender a igualdade novamente, mas com uma diferença: não há interesse em ressaltar a capacidade de poder se assemelhar aos homens, mas, sobretudo reivindicar o direito de se diferir deles. Sendo assim, o projeto da diferença afirma os valores da identidade feminina, reivindicando sua presença em todas as esferas da vida social e revalorizando o que é próprio das mulheres: suas raízes, seu modo de estar e de agir no mundo. Nasce o desejo de dar voz a identidade da mulher, que não é mais o avesso da identidade do homem, de presentificar o feminino na cultura. Nota-se que “a identidade feminina deixa de ser o Outro do Mesmo para se tornar uma procura e uma invenção” (OLIVEIRA, 1999, p. 124-25).

Nesse clima de afirmação da diferença é que surgem as obras *The Madwoman in the Attic* (1979) e *No Man's Land* em três volumes (1988), ambas interessadas em mostrar o controle material e psicológico sobre as mulheres, a vida cultural feminina e as ansiedades masculinas e femininas representadas nas metáforas literárias. De acordo com Humm, a

---

<sup>19</sup> Utilizamos aqui a expressão de Rosiska Darcy de Oliveira que quer dizer “grupo desviante, desafiador do senso comum, capaz de provocar, pela firmeza e vitalidade de suas posições, transformações das normas e relações sociais” (1999, p. 71).

primeira obra é basicamente um revisionismo histórico tomando como premissa um modelo já existente – o paradigma androcêntrico descrito por Harold Bloom, em que filhos literários sofrem de ansiedade e comportamento edipiano – para mostrar que as mulheres escrevem em confronto com sua cultura e consigo mesmas justamente por criarem um duplo do autor (HUMM, 1994, p. 14). Em *No Man's Land*, Sandra Gilbert e Susan Gubar focalizam a ginocrítica, que, segundo as autoras, estava em partes moldada por uma noção patriarcal da cultura como uma entidade homogênea e uniformemente repressiva. Os três volumes argumentam que a história literária do século XX é uma história de conflito sexual e mostram o repetitivo imaginário sexual (de violência e impotência) que domina a escrita masculina da modernidade. Nesta obra podemos perceber uma crítica feminista mais pluralista do que no modelo psicanalítico encontrado em *The Madwoman in the Attic*, além disso, *No Man's Land* é sustentado pela convicção pós-moderna de que o masculino e o feminino são construções moldadas pelas culturas.

De fato, uma das maiores realizações da crítica feminista Anglo-Americana nos anos 80 foi sua habilidade em identificar e conduzir uma crítica literária muito diversa na questão do gênero. Isso significa dizer que a crítica feminista provou, em primeiro lugar, que literatura não era simplesmente uma coleção de grandes textos, mas sim algo profundamente estruturado por ideologias sociais e sexuais; e depois, mostrou que determinadas preocupações e técnicas literárias predominavam somente na escrita feminina em relação àquelas estruturas sociais. Nessa década surge ainda *Sexual/Textual Politics* e Toril Moi nos apresenta um resumo e uma análise das principais vertentes da crítica anglo-americana e francesa. Assim como o próprio título sugere, Moi argumenta que a crítica feminista americana era desnecessariamente empírica, essencialista e hostil para mudar. Seu ataque ao essencialismo mostrou ser uma sólida base teórica à crítica feminista posterior.

Devemos ressaltar que o foco feminista nos trabalhos ao final dos anos 80 foi o emprego da linguagem. O desafio foi, através do questionamento das relações estabelecidas entre gênero, identidade e linguagem, redescobrir o poder e a sexualidade expressos na linguagem, nas formas literárias e nas psiques masculina e feminina. Nesse sentido, a teoria francesa desempenhou um papel crucial na crítica feminista dos anos 80 ao oferecer um novo conceito de relacionamento entre mulher, psicanálise e linguagem. É importante salientar que as discussões sobre linguagem e gênero questionaram a maneira como a linguagem pode representar a realidade feminina.

Sendo assim, não é difícil entender porque o pós-estruturalismo foi tão atraente para as críticas feministas. Uma vez que as feministas argumentaram que a mulher se torna mulher,

assim como Simone de Beauvoir já sugerira, as teorias pós-estruturalistas estreitaram as conexões entre construção de gênero e de linguagem. A teoria crítica de desconstrução pareceu tão sofisticada e potencialmente revolucionária porque atacava as oposições lingüísticas binárias entre homens e mulheres.

A partir da metade dos anos 80, a diferença racial passou a ser o ponto-chave da crítica feminista percebida na obra de Adrienne Rich, *Notes Towards a Politics of Location*, publicada em 1984. O desafio das feministas nesse período era entender como nomear as escritoras negras aplicando a elas os princípios da crítica feminista. Muitos temas emergiram desses textos: os caminhos pelos quais as tradições populares extra-literárias e a influência espiritual aparecem na obra de escritoras negras, o significado do relacionamento entre mãe e filha e as variedades dos textos escritos por mulheres negras. Muitos desses textos que descreviam mitos e tradições femininas provaram que estavam mais próximas ao pós-estruturalismo do que os textos de escritoras brancas. Em outras palavras, a crítica interessada em obras de escritores negros não estava simplesmente se auto-nomeando distintivamente e essencialmente outra “escola” ou mesmo outro método, mas se transformava em todo o interesse da crítica feminista.

Ao final dos anos 80 e início dos anos 90, Elaine Showalter publica *Speaking of Gender* (1989) e afirma que a crítica feminista precisa parar de se preocupar com a ginocrítica e se focalizar nas diferenças sexuais e de gênero tanto nos textos escritos por homens quanto naqueles escritos por mulheres. A autora se interessava pela relação entre a escrita criativa feminina e os mecanismos para se pensar a respeito de tal escrita. Em detrimento de tais evoluções de pensamento, a crítica literária atual – aquela responsável pela atividade de análise textual – e a expressão da experiência feminina atualmente estão interligadas. O projeto da crítica feminista é precisamente relacionar a leitura à atividade social e sua força reside na recusa em aceitar o deslocamento da literatura das práticas sociais, bem como suas implicações institucionais. Em outras palavras, o objetivo principal da crítica feminista contemporânea é estabelecer relação entre o feminismo como ação política e o feminismo como pensamento crítico e político. Isso equivale a dizer que o movimento feminista está potencialmente engajado num dos mais importantes trabalhos de atividade intelectual: interrogar criticamente a ideologia veiculada pela literatura.

Isto posto, o feminismo revela o princípio arbitrário e não natural da realidade e da distinção masculino/feminino, que passam a ser identidades morais e sociais configuradas ao longo de determinados processos de significação. O movimento não se constitui num modelo

explicativo, mas num complexo de visões e práticas direcionadas a um único ponto de vista: a contestação do patriarcado. Para Heloísa Buarque de Hollanda o pensamento feminista

é marcado pela exigência de uma abordagem teórica e metodológica em que a questão da mulher, como todas as questões de sentido, seja, de forma sistemática, particularizada, especificada e localizada historicamente, opondo-se a toda e qualquer perspectiva essencialista e ontológica (HOLLANDA, 1994, p.9).

De fato, o feminismo vem sendo considerado uma das alternativas mais concretas no que tange à prática política e o exercício da cidadania e não se organiza de uma forma centralizada, caracterizando-se pela auto-organização das mulheres. De acordo com Alves & Pitanguy, o feminismo busca, em primeiro lugar, “repensar a recriar a identidade de sexo sob uma ótica em que o indivíduo não tenha que adaptar-se a modelos hierarquizados” e em segundo, “que as diferenças entre os sexos não se traduzam em relações de poder” (ALVES & PITANGUY, 1985, p. 9).

As autoras acrescentam que atualmente o movimento feminista refuta a ideologia que legitima a diferenciação de papéis, reivindicando a igualdade em todos os sentidos, demonstra que a hierarquia sexual é fruto de um processo histórico, denuncia a manipulação do corpo da mulher e a violência a que é submetido, reivindica a autodeterminação em relação ao exercício da sexualidade, à procriação, à concepção e o direito à informação, propõe que o exercício da sexualidade seja desvinculado da função biológica imposta, exige o direito ao prazer sexual e a livre opção pela maternidade, advoga o aborto livre não como método contraceptivo, mas como direito assegurado, propõe uma reapropriação do conhecimento do corpo, demonstra como os livros didáticos e as histórias infantis reproduzem a imagem tradicional da mulher confirmando a diferenciação de papéis, aponta que a publicidade reforça a divisão entre os sexos e manipula o corpo feminino como objeto de consumo e, por fim, denuncia e transforma a construção social da imagem da mulher.

### **1.2.2 O gênero como produto social**

Ana Cristina Cesar já dizia que em todos os aspectos da vida é o social que domina, é o ser construído pela cultura do meio e da época que prevalece (1999, p. 225). Pensando nisso, a noção de gênero está engendrada na extensão das diferenças biológicas e sexuais.

Simone de Beauvoir já havia sugerido que a criança que nasce com os órgãos reprodutores femininos não necessariamente crescerá como mulher. Ela se tornará mulher, ou melhor, se transformará em mulher e, levando em conta o meio social que a rodeia, se desenvolverá em resposta às expectativas que a sociedade tem da mulher. O produto final “mulher” é o resultado da educação e do condicionamento impostos e se diferencia de acordo com as influências dominantes. Sendo assim, o ser socialmente construído é sujeito de sua cultura, grupo étnico, religião, etc.

De acordo com Linda Nicholson, o termo “gênero” é usado de duas maneiras entre as feministas. De um lado, “gênero” se opõe a “sexo” com o intuito de determinar aquilo que é socialmente construído ao invés do que é biologicamente dado. Nesse sentido, essa idéia é tomada como referência à personalidade e ao comportamento do indivíduo e não ao corpo, ou seja, aqui “gênero” e “sexo” devem ser entendidos como distintos. Por outro lado, “gênero” faz alusão a qualquer construção social que corrobore com a distinção masculino/feminino, em outras palavras, o “sexo” continua na teoria feminista como algo não pertencente à cultura e à história e vem sempre enquadrando a diferença homem/mulher (NICHOLSON, 2000, p. 9).

Isso equivale dizer que por muito tempo as feministas usaram o termo “gênero” para se referirem ao resultado do processo social que transformava as meninas em adolescentes e posteriormente em mulheres. De fato, o movimento feminista enfatizou que o termo dizia respeito à construção sociocultural de ambos os sexos e que seu interesse estava em examinar e entender as diferenças sociais entre homens e mulheres e suas impotências políticas e culturais. Depois, os estudos sobre gênero analisaram a construção dos atributos masculinos e as típicas atitudes de determinadas sociedades e culturas em momentos históricos específicos.

Durante todo o século XVII, o corpo da mulher era considerado uma versão inferior do corpo masculino e essa distinção era vista menos como algo biológico, do que como expressão lógica de uma determinada ordem implantada pela diferença e pela hierarquia. Os órgãos sexuais femininos eram encarados como menos desenvolvidos do que os masculinos. Exemplo disso é que a vagina e o colo do útero não eram vistos como órgãos distintos do pênis, mas como uma versão inferior do falo. O aumento do materialismo nesse momento da história fazia surgir duas tradições muito diversas: a primeira considerava as características físicas do indivíduo como fonte de conhecimento sobre o próprio indivíduo e a segunda discorria sobre processos que formariam a identidade em oposição ao corpo. Nesse período fica bastante evidente a crença de que as pessoas e o meio que as cercava estavam interagindo

constantemente e, mais do que isso, todas as forças sociais produziam profundos efeitos sobre as vidas dos indivíduos.

De acordo com Linda Nicholson, as diferenças biológicas entre homens e mulheres, dentro dessa visão de mundo, “eram percebidas mais como ‘marcas’ da distinção masculino/feminino do que como sua base ou sua ‘causa’” (NICHOLSON, 2000, p. 9). Somente quando os textos de Aristóteles e da Bíblia perderam sua autoridade, a natureza assumiu a função de embasar a distinção notada entre homens e mulheres. Nesse sentido, na medida em que o corpo se transformou em representante da natureza, ele assumiu a “voz” da natureza, em outras palavras, o corpo precisou “falar” dessa distinção de maneira binária. Foi aí que começou a se pensar numa noção bissexuada do corpo, em outras palavras, a mulher deixava de ser inferior ao homem para se tornar diferente dele.

Todavia, somente durante o século XVIII, houve a substituição daquela idéia da mulher como versão inferior ao homem por uma na qual o corpo era visto como fonte desse binarismo. A consequência disso é “a nossa idéia de identidade sexual – um eu masculino ou feminino precisamente diferenciado e profundamente enraizado num corpo diferenciado” (NICHOLSON, 2000, p. 20), em outras palavras, “desde o nascimento, o sexo determina o lugar do indivíduo de um lado ou de outro da fronteira, primeira seleção que será reafirmada pela prática social” (OLIVEIRA, 1999, p. 33).

No século XIX, o gênero era considerado análogo à raça e justamente por isso podia-se usar a diferença social para explicar a disparidade de gênero e vice-versa. Nesse sentido, as raças inferiores representavam o tipo “feminino” das espécies humanas, e as mulheres faziam parte de “raça inferior” de gênero. Para a biologia evolucionista, a mulher era o “elemento conservador” e possuía os traços mais primitivos, ao passo que o homem era considerado pertencente a uma raça superior. Tendo sido apresentada como equivalente às raças inferiores, a mulher acabava tornando-se uma categoria racial, onde seus traços e qualidades podiam ser utilizados convenientemente para a compreensão analógica das raças inferiores.

No século seguinte, as feministas instalam uma nova abordagem para a noção de gênero. De acordo com Luise Von Flotow, o movimento feminista do final dos anos 60 e início dos anos 70 focalizava dois aspectos da diferença feminina. Em primeiro lugar, tentava mostrar como as diferenças entre homens e mulheres deviam se interligar de muitas maneiras aos estereótipos comportamentais artificiais que vinham com o condicionamento do gênero. O outro aspecto da diferença enfatizou, ao invés das experiências femininas compartilhadas, sua solidariedade e seu senso comunitário, em outras palavras, enxergou o gênero como uma forma de condicionamento culturalmente deliberado que precisava ser criticado e rejeitado,

mas que também transcendia as culturas individuais e poderia transformar mulheres em força política (FLOTOW, 1997, p.6). A partir desse processo, o gênero foi entendido como a base da subordinação feminina na vida pública e privada, justamente por afetar todas as mulheres.

A maioria das feministas desse período considerava que o conceito de “gênero” foi instaurado para apoiar o de “sexo” e não para substituí-lo, aceitando a idéia de que determinados fenômenos biológicos explicavam reais diferenças entre homens e mulheres e que “a distinção masculino/feminino, na maioria de seus aspectos essenciais, era causada pelos “fatos da biologia”, e expressada por eles” (NICHOLSON, 2000, p. 10). Elas ocuparam a vanguarda daquelas que insistem nas semelhanças entre mulheres e em suas reais diferenças em relação aos homens. Justamente por isso, muitas feministas dessa época endossaram o determinismo biológico<sup>20</sup>.

Entretanto, para Bila Sorj, o gênero é aprendido, representado, institucionalizado e transmitido ao longo das gerações. Essa transmissão envolve a noção de que o poder é distribuído de modo desigual entre os sexos, cabendo às mulheres uma posição subalterna na organização da sociedade (SORJ, 1992, p.15-16). Exemplo disso é que tanto o feminino como o masculino, para a psicanálise, não são categorias sexuais nem fisiológicas, mas são, sobretudo, configurações psíquicas capazes de variar de indivíduo para indivíduo, independentemente de seu sexo biológico. Para Freud a feminilidade é adquirida. Sempre utilizado em contraste com “sexo” para descrever o que é socialmente construído em oposição ao que é biologicamente dado, o gênero refere-se ao comportamento e à personalidade e não ao corpo. De fato, a tendência a ver o corporal e o cultural inter-relacionados está expressa a partir do materialismo dos séculos XVII e XVIII que considerava as características físicas do indivíduo como fonte de conhecimento sobre o indivíduo.

Toril Moi, em muitos de seus estudos, também endossa a teoria de que a noção de gênero é construída pelo meio e acredita que esta representa modelos de sexualidade e comportamento impostos por normas culturais e sociais, a fim de reservar às mulheres e aos homens aspectos puramente biológicos da diferença social. É a partir daí que se engendra o conceito de opressão patriarcal que, segundo a autora, “consists of imposing certain social standards of femininity on all biological women, in order precisely to make us believe that the

---

<sup>20</sup> Entende-se aqui por determinismo biológico a noção engendrada por NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 8, nº 2, p. 12-13, 2000. Segundo a autora, “determinismo biológico postula uma relação mais do que acidental entre a biologia e certos aspectos de personalidade e comportamento”, em outras palavras, “as constantes da natureza são responsáveis por certas constantes sociais”.

chosen standards for ‘femininity’ are natural”<sup>21</sup> (MOI, 1989, p. 122-23). Em outras palavras, o patriarcalismo quer nos fazer acreditar que certas características (meiguice, modéstia, subserviência, humildade, etc.) fazem parte da essência feminina. Essa essência é chamada de *feminilidade*, definida por Julia Kristeva como uma posição construída pelo patriarcalismo para reforçar o falocentrismo e por Cixous como negatividade, falta de sentido, irracionalidade, caos e escuridão, ainda é um termo que apresenta problemas de definição.

Percebemos então, que o termo “gênero” é uma representação não apenas no sentido de que cada palavra representa algo, mas sim a representação de uma relação pré-estabelecida, ou seja, a relação de pertencer a um grupo social, a uma categoria. O gênero atribui a uma pessoa certa posição dentro de determinada classe, representando não um indivíduo, mas sim uma relação social. Ao proclamar o homem como fonte da vida, poder e energia, o falocentrismo<sup>22</sup> se estabelece como um mecanismo para oprimir e silenciar mulheres, exatamente por construir sobre nós uma série de valores negativos e inferiores.

Atualmente no discurso feminista anglo-americano, o termo vem sendo usado para designar o significado cultural, social e psicológico imposto sobre a identidade sexual biológica do indivíduo. A partir daí se entende que há uma diferença radical dos significados de sexo e sexualidade. O primeiro se limita a uma identidade biológica de macho/fêmea que leva em consideração os cromossomos, as gônadas, os hormônios e os genitais. Por outro lado, a sexualidade, ou identidade de gênero, é entendida como a totalidade de orientação, de opção sexual ou comportamental de uma pessoa. Por ser mais psicológica, está intimamente relacionada a sentimentos, papéis, atitudes e tendências, em outras palavras, define o masculino e o feminino. Para Vera Paiva, “a convicção de ser homem ou mulher corresponde ao sexo assinalado mesmo quando ele não concorda com o sexo biológico” (PAIVA, 1990, p. 33).

Mais recentemente o termo “gênero” vem sendo usado para designar o significado social, cultural e psicológico que se impõe sobre a identidade sexual biológica. Como afirma Susana Funck, o gênero “é diferente de sexo (entendido como identidade biológica: macho/fêmea) e é diferente de sexualidade (entendida como a totalidade de orientação, preferência ou comportamento sexual de uma pessoa)” (FUNCK, 1999, p. 20). Deve-se ressaltar que o termo não se refere apenas a uma questão de diferença, mas sim de uma questão de poder, o que pressupõe assimetria, desigualdade e dominação. É bem verdade que

<sup>21</sup> Consiste na imposição de determinados padrões sociais de feminilidade em todas as mulheres, a fim de nos fazer acreditar que os padrões escolhidos para “feminilidade” são naturais (tradução nossa).

<sup>22</sup> Estamos considerando aqui a definição dada por Toril Moi (1989, p. 125), onde falocentrismo denota um sistema que privilegia o falo como o símbolo de poder.

em muitos contextos históricos, a noção de corpo tem sido interpretada de maneira relativamente parecida e isso proporcionou ao longo dos séculos a existência, em diferentes contextos sociais e culturais, de alguns aspectos comuns nas experiências das mulheres ou mesmo no tratamento dado a elas (NICHOLSON, 2000, p.29).

Em suma, o gênero como categoria analítica continua motivando pesquisadores em diversas áreas. Na psicologia, por exemplo, pensadoras feministas desenvolveram a área da psicologia infantil que investiga as diferenças de gênero entre meninas e meninos e o efeito que estas provocam no crescimento. Nos estudos literários, o trabalho de reiteração de escritoras negligenciadas pelo cânone tem sido trazido a público, traduzido e se tornado acessível.

### 1.2.3 A atualidade da crítica feminista

A crítica feminista pode ser definida por alguns como um ato de resistência em relação ao cânone literário cristalizado e se divide em três fases. Na primeira, a crítica preocupou-se

em desmascarar a misoginia da prática literária – as imagens estereotipadas da mulher como anjo ou monstro, o abuso literário da mulher na tradição masculina e a exclusão da mulher escritora das histórias literárias e dos cânones acadêmicos. Questionaram-se os critérios de valor estético e reavaliaram-se os grandes mestres. Numa segunda fase, a crítica feminista deixou de enfatizar o texto masculino como objeto de estudo para se concentrar na re-descoberta e na investigação de uma literatura feita por mulheres. Através do resgate histórico e da reavaliação crítica, reconstituiu-se uma tradição (...) que havia sido apagada – ou marginalizada – pelos valores dominantes. (...) Numa terceira fase passou a exigir não só o reconhecimento da produção feminina, mas também uma revisão dos conceitos básicos do estudo literário, das teorias que haviam sido formadas a partir da experiência masculina (FUNCK, 1999, p. 18-19).

Já para Heloísa Buarque de Hollanda, existem duas formas de crítica feminista. A primeira, forma ideológica, oferece leituras feministas de textos que levam em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura – falsos juízos e a mulher-signo. Já a segunda, conhecida por forma ginocrítica<sup>23</sup>, vê a mulher como escritora e os principais temas

---

<sup>23</sup> Termo utilizado por Elaine Showalter, a qual diferencia sexo de gênero. O primeiro se refere a um dado biológico, enquanto o segundo faz alusão a uma construção social, cultural psicológica e literária que inscreve o homem na categoria do masculino e a mulher na do feminino. Tais categorias desempenham papéis específicos na sociedade que é regida pela lei patriarcal.

escolhidos para serem percorridos são: a psicodinâmica da criatividade feminina, a trajetória da carreira feminina individual e coletiva e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulher (HOLLANDA, 1994, p.27-29).

De acordo com Toril Moi, a crítica feminista é um tipo específico de discurso político, em outras palavras “a critical and theoretical practice committed to the struggle against patriarchy and sexism, not simply a concern for gender in literature”<sup>24</sup> (1989, p. 117). A autora acrescenta que a essência da política é o poder e que, por isso, a principal tarefa da crítica é expor os mecanismos de dominação dos homens sobre as mulheres. Sendo assim, “a key word here is *appropriation* in the sense of creative *transformation*”<sup>25</sup>, justamente porque “feminists have to be pluralists: there is no pure feminist or female space from which we can speak. All ideas, including feminist ones, are in this sense ‘contaminated’ by patriarchal ideology”<sup>26</sup> (MOI, 1989, p. 118).

Sabe-se que a trajetória da crítica feminista perpassa três tendências: a inglesa, a qual salienta a opressão das mulheres em virtude de um sistema falocêntrico dominante, além de possuir um caráter essencialmente marxista; a francesa, que salienta a repressão, é essencialmente psicanalítica e relaciona a escritura com o corpo e, por último, a tendência americana que se volta para a expressão e se caracteriza por ser essencialmente textual. Atualmente, todas se tornaram ginocêntricas e lutam para encontrar uma terminologia que possa resgatar e feminino marginalizado e rotulado com a inferioridade.

O trajeto da crítica feminista acontece paralelamente ao movimento feminista e, com um discurso de cunho político-social, se compromete a resgatar “vozes” que foram silenciadas e a construir um discurso hegemônico vigente. Segundo Nadilza Martins Moreira, a crítica feminista surge como uma necessidade e suas propostas pretendem o engajamento da literatura feminista com a crítica e a união entre a arte e a vida (MOREIRA, 2003, p. 34). Para a autora, a crítica feminista possibilitou a compreensão de que a mulher sempre esteve sujeita ao rebaixamento social e literário e acrescenta que

como uma saída alternativa ao vazio feminino no cânone, a crítica feminista propõe a desconstrução das imagens femininas que foram criadas nas grandes obras dos escritores homens, e faz um recorte histórico-didático que inclui a presença da mulher escritora no cânone (MOREIRA, 2003, p. 37).

<sup>24</sup> A prática crítica e teórica comprometida com a luta entre patriarcalismo e sexismo não diz respeito simplesmente ao gênero na literatura (tradução nossa).

<sup>25</sup> A palavra-chave aqui é *apropriação* no sentido de *transformação* criativa (tradução nossa).

<sup>26</sup> Feministas têm que ser pluralistas: não existe um espaço puramente feminista ou feminino de onde nós podemos falar. Todas as idéias, incluindo as idéias feministas, estão nesse sentido “contaminadas” pela ideologia patriarcal (tradução nossa).

Ainda no que diz respeito à crítica feminista atual, o teórico Jonathan Culler assegura que há um grande interesse pela investigação da desconstrução praticada por uma leitura de mulher em relação ao discurso falocêntrico. Em um primeiro estágio, a crítica tem interesse particular pela psicologia das personagens femininas e investiga as “imagens de mulher”, ou seja, há uma preocupação acentuada com a questão da mulher como consumidora de uma literatura produzida por homens. No entanto, o autor acrescenta que há duas preocupações básicas na crítica literária contemporânea: controlar o contato com os textos de autoria masculina no intuito de prevenir a proliferação de significados oblíquos e desenvolver mecanismos que determinem quais são, então, os verdadeiramente concebidos pelo autor (CULLER, 1986, p.17).

Nesse sentido, considerando que a interpretação, uma das atividades cruciais da crítica literária, é uma prática intimamente relacionada à tentativa de se controlar o aumento de sentidos distorcidos, a principal tarefa da crítica feminista é proporcionar a realização de uma leitura de mulher que seja capaz de suscitar uma experiência inédita de leitura, uma explosão de sentidos que oriente os leitores a se questionarem acerca das questões políticas e literárias que circundam as obras. Sendo assim, a crítica feminista se estabelece como um ato político, como uma crítica da resistência que, além de interpretar o mundo, intenciona modificá-lo a partir de um processo de conscientização. Para Sandra Gilbert, a maior ambição da crítica feminista é

decodificar e desmistificar todas as perguntas e respostas disfarçadas que sempre sombrearam as conexões entre a textualidade e a sexualidade, gênero literário e gênero (concebido como uma construção cultural que especifica comportamentos e atitudes atribuídos aos sexos masculino e feminino) identidade psicosssexual e autoridade cultural (GILBERT, 1980, p.19).

Graças à crítica feminista, a percepção no processo da leitura é desmistificada, propiciando o desembaçamento da ideologia patriarcal que figura na construção das personagens e nas entrelinhas da própria obra. Isso equivale dizer que ela cumpre o papel de interferir no estabelecido, naquilo que está estagnado e nos é empurrado, questionando as hierarquias, as arbitrariedades, os valores, o cânone, propondo uma revisão mais justa dos textos marginalizados a fim de inseri-los na historiografia literária. Em outras palavras, “a crítica feminista trabalha para demonstrar que o que encontramos nas obras dos autores não são, necessariamente, verdades essenciais e universais, mas conflitos pessoais, sexuais, emocionais e de poder” (HOLLANDA, 1994, p. 65). Para isso, qualquer reivindicação de verdade sobre o objeto só pode ser considerada dentro de uma relativização entre ele e o

sujeito, ou seja, este último deve se inserir no domínio do objeto como uma de suas partes, reconhecendo-se nele. De modo análogo, a noção de verdade só poderá ser articulada se for considerado que todo ato de um sujeito está subordinado às condições de sua subjetividade, interferindo, assim, na apreensão do objeto e construindo realidades alternativas a que nos é imposta.

Por tudo isso que dissemos, o enfoque crítico-feminista nesta dissertação busca desvelar o quanto de ideologia patriarcalista opressora está impresso nas obras literárias escolhidas como objeto de pesquisa. Nosso interesse está na investigação das “imagens de mulher” percebidas no discurso falocêntrico. Os capítulos que se seguem mostrarão a construção das personagens femininas Capitu e a governanta nas obras *Dom Casmurro* e *The Turn of the Screw*, respectivamente para, a partir daí, desconstruir essa mesma ideologia impregnada e prevenir a proliferação de sentidos distorcidos, gerando, como resultado, uma visão crítica da mulher bem como da sociedade que a rege.

Ao final desse percurso, percebemos como se efetiva a construção do gênero, qual a importância do movimento feminista na literatura e como a linha feminista da crítica literária nos possibilita desvelar as imagens estereotipadas de mulher dentro dos romances adotados. Isso posto, completamos a base teórica do nosso trabalho, a fim de que possamos, a partir de agora, identificar nas representações do feminino de *Dom Casmurro* e *The Turn of the Screw* a dominação falocêntrica que trata a mulher como estrangeiro, como o Outro.

## **CAPÍTULO 2**

### ***DOM CASMURRO: A AMBIGÜIDADE NARRATIVA***

#### **NA CONSTRUÇÃO DE CAPITU**

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

## 2.1 Machado de Assis: breve biografia

Joaquim Maria Machado de Assis, jornalista, contista, cronista, romancista, poeta e teatrólogo, nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 21 de junho de 1839. Filho do pintor Francisco José de Assis e da lavadeira portuguesa Maria Leopoldina, Machado de Assis teve padrinhos importantes: Maria José de Mendonça Barroso, “viúva do general Bento Pereira Barroso, que fora ministro no Primeiro Reinado e na Regência, e senador do Império, e Joaquim Alberto de Sousa Silveira, dignitário do Paço, comendador da Ordem de Cristo, oficial da Ordem Imperial do Cruzeiro” (PROENÇA, 1997, p. 5).

Machado de Assis perdeu a mãe e a irmã muito cedo e o pai casou-se com Maria Inês, que o ensinou a ler. Criado no Morro do Livramento continuou seus estudos na escola pública e com a morte do pai, o garoto ajudava a madrastra a vender doces. Sem meios para cursos regulares, estudou como pôde e em 1855 e com 16 anos incompletos publicou seu primeiro trabalho literário, o poema “Ela” no periódico *Marmota Fluminense* de Paula Brito. O poema foi “o marco inicial de uma carreira que, até 1908, se estenderia por mais de meio século de trabalho paciente, ascendendo, sem parada e sem retorno, rumo à perfeição” (PROENÇA, 1997, p. 6). Embora não tenha obtido grande destaque na poesia, Machado “se lançou no gênero, porque era esse o de maior voga na época, o que reunia os grandes nomes literários”. De fato, foram “poucos os poemas em que atingiu a atmosfera da poesia. O restante é um versejar nem sempre com bons ouvidos ou boas imagens” (PROENÇA, 1997, p. 9).

Em 1858, Machado trabalhou como aprendiz de tipógrafo e revisor no jornal de Paula Brito. Conheceu, então, Manuel Antônio de Almeida, que se torna seu protetor. Em 1859, era revisor e colaborador no *Correio Mercantil* e, em 1860, a convite de Quintino Bocaiúva, passou a pertencer à redação do *Diário do Rio de Janeiro*. Anos depois, escreveu regularmente para a revista *O Espelho*, onde estreou como crítico teatral, para *A Semana Ilustrada* (de dezembro de 1860 até julho de 1875) e também para o *Jornal das Famílias*, no qual publicou contos.

O primeiro volume de Machado de Assis foi impresso em 1861 na tipografia de Paula Brito, com o título “Queda que as mulheres têm para os tolos”, mas seu nome aparecia apenas como tradutor. Em 1862, era censor teatral, cargo não remunerado, mas que lhe dava acesso livre ao teatro. Nessa época começou a colaborar em *O Futuro*, órgão dirigido por Faustino Xavier de Novais, irmão de sua futura esposa. Em 1864 saiu seu primeiro livro de poesias, *Crisálidas* e anos mais tarde, em 1867, foi nomeado ajudante do diretor de publicação do

Diário Oficial. Em 1869, morreu Faustino Xavier e menos de três meses depois, em 12 de novembro, Machado de Assis casou-se com a irmã do amigo, cinco anos mais velha do que ele, Carolina Augusta Xavier de Novais. Foi sua companheira durante 35 anos, tendo-lhe revelado os clássicos portugueses e vários autores de língua inglesa. Além disso, Carolina “deu-lhe um lar harmonioso; concentrou em si a bondade e o carinho da mãe, da madrastra, da madrinha que ele perdera” (PROENÇA, 1997, p. 9).

O primeiro romance de Machado, *Ressurreição*, apareceu em folhetins em 1872. Pouco depois, o escritor foi nomeado primeiro-oficial da Secretaria de Estado do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, iniciando assim a carreira de burocrata que lhe seria até sua morte o principal meio de sobrevivência. Em 1874, começou a publicar em folhetins, no jornal *O Globo*, de Quintino Bocaiúva, o romance *A mão e a luva*. Intensificou sua colaboração em jornais e revistas, como *O Cruzeiro*, *A Estação*, *Revista Brasileira*, escrevendo crônicas, contos, poesias e romances que saíam primeiro em folhetins e depois eram publicados em livros.

Em 1888 recebeu a comenda da Ordem da Rosa, no grau de oficial. No ano seguinte, foi nomeado diretor da Diretoria de Comércio; em 1892, já na República, recebeu o cargo de Diretor-Geral da Aviação e em 1898 se tornou diretor da Secretaria da Indústria do Ministério da Viação e, mais tarde, Diretor-Geral de Contabilidade (PROENÇA, 1997, p. 7). Concomitantemente, publicou na *Gazeta de Notícias* (de 1881 a 1897) as suas melhores crônicas e nesse mesmo ano, 1881, saiu também a obra que daria uma nova direção à sua carreira literária: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicada em folhetins na *Revista Brasileira* de março de 1879 até dezembro de 1880.

Em 1882 revelou-se um extraordinário contista em *Papéis avulsos* e nas várias coletâneas de contos que se seguiram. Grande amigo de José Veríssimo continuou colaborando na *Revista Brasileira*. Do grupo de intelectuais que se reunia na redação da revista partiu a idéia da criação da Academia Brasileira de Letras, projeto que Machado de Assis apoiou desde o início. Comparecia às reuniões preparatórias e em 1897, quando se instalou na Academia, foi eleito presidente da Instituição, à qual ele se devotou até o fim da vida. “Recebera em sessão solene, dessa mesma Academia, um ramo de carvalho de Tasso, enviado da Itália por Joaquim Nabuco. A honra final não poderia prever: diante do seu ataúde, em nome dos acadêmicos, falaria comovidamente o mais ilustre dos brasileiros vivos, Rui Barbosa” (PROENÇA, 1997, p. 7).

Em 1904, com a morte da esposa que lhe trouxe uma tranqüila felicidade, Machado a imortaliza no seu melhor soneto “À Carolina”. Sozinho, “principalmente depois que nele se

manifestou a epilepsia, seria, talvez, interrompida a linha ascensional que diagramatiza a carreira literária de Machado de Assis” (PROENÇA, 1997, p. 8). Quatro anos mais tarde, em 29 de setembro, morre Machado de Assis na cidade onde nasceu e que nunca abandonou.

Analisando sua carreira intelectual, vemos “que foi admirado e apoiado desde cedo, e que aos cinquenta anos era considerado o maior escritor do país, objeto de uma reverência e admiração gerais, que nenhum outro romancista ou poeta brasileiro conheceu em vida, antes e depois dele” (CANDIDO, 1995, p. 18).

A obra de Machado abrange, praticamente, todos os gêneros literários, mas é com a prosa que edificou sua glória. “Nela se tornou mestre e modelo, a seguir e imitar” (PROENÇA, 1997, p. 9). De acordo com a biógrafa machadiana Lúcia Miguel Pereira, os três primeiros livros de Machado – *Contos Fluminenses*, *Histórias da Meia-Noite* e *Ressurreição* – não oferecem grande elaboração. Os contos, por exemplo, foram feitos sob encomenda, para a colaboração nos jornais e o romance segue um esquema, “não contém aquele traço de catarse, de confissão, a presença, enfim, do escritor que precisa libertar-se do tema que o empolga de entusiasmo ou de angústia” (PROENÇA, 1997, p. 10). Pouco a pouco, Machado entra na fase das obras-primas, que o tornaram o escritor maior das letras brasileiras e um dos maiores autores da literatura.

Atingiu a condição de instrumento afinadíssimo, capaz de entretons, de sugerir mais que dizer, dominando o leitor, com quem dialoga e discute os estados de alma dos personagens. E a quem transmite o ceticismo, a dúvida, a ironia melancólica das afirmações interrogativas, das perguntas que não pedem resposta (PROENÇA, 1997, p. 10).

Discorreremos a seguir sobre esse estilo refinado, aquele que evoca “as noções de ponta aguda e penetrante, de delicadeza e força juntamente” (CANDIDO, 1995, p. 22), mostrando como se pode percebê-lo no romance *Dom Casmurro*.

## **2.2 O Realismo machadiano: a observação arguta da condição humana**

Por muito tempo a obra machadiana foi motivo de discussão da questão da nacionalidade. Para alguns, o problema estava no fato de que não se vê na obra de Machado, principalmente nos romances da chamada segunda fase, “a presença do Brasil ou da realidade brasileira nos termos impostos pelo projeto nacional que o romantismo fundou, isto é, não há

nos seus romances qualquer marca da vontade de fundamentar ou esgotar a criação romanesca na realidade brasileira” (BAPTISTA, 2003, p. 32-33). É verdade que Machado não seguiu a mesma linha de José de Alencar, por exemplo, e ficou indiferente à tarefa de trazer para sua obra a cor local. Entretanto,

sua obra reflete o tempo e o meio. Os seus temas são os da vida carioca na época do Segundo reinado. (...) sem ser nacionalista, é um escritor nacional e popular, pois, não escrevendo de costas para a sua nação, sua obra reflete os problemas de seu povo, seus costumes, preocupações, ideais, dificuldades, tendo vivido dentro dele, recolhendo a sua experiência vital, acumulando-a na alma (COUTINHO, 1959, p. 34).

Com o passar do tempo, alguns críticos como Lúcia Miguel Pereira, Roberto Schwarz, Jorge de Sena, Afrânio Coutinho, Antonio Candido, entre outros, afirmaram que sua obra “aliou harmoniosamente o local e o universal, e é por isso universal sem perder o caráter nacional e nacional sem deixar de ser universal” (BAPTISTA, 2003, p. 39). A partir daí ficou claro que para Machado não se tratava de defender um nacionalismo interior simplesmente como a expressão da realidade local. Ele almejava a criação de uma literatura independente capaz de romper as amarras de sua própria nação, “uma literatura brasileira enquanto literatura autônoma” (BAPTISTA, 2003, p. 101). É ele mesmo que nos esclarece o tipo de literatura e de escritor que buscava dentro de si.

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (ASSIS, 1985, p. 804).

Depois dessa declaração muito se cogitou a respeito do que seria esse “sentimento íntimo” que Machado pregava. De acordo com Abel Barros Baptista há duas posições diferentes para o “sentimento íntimo”: “se uma afirma a possibilidade plena de ser brasileiro em literatura – o que já não é o mesmo que construir uma literatura plenamente brasileira –, a outra anuncia a inevitabilidade de interrogar permanentemente o que significa ser brasileiro em literatura” (BAPTISTA, 2003, p. 106).

O fato é que a obra de Machado de Assis consegue transitar entre o nacional e universal, e, talvez por isso, seja tão brilhante. Escritor arguto e interessado em desvendar a condição humana, é “o maior dos nossos escritores. (...) às qualidades de expressão que possui como nenhum outro, junta as de pensamento, uma filosofia pessoal e virtudes literárias muito

particulares, que fazem dele um clássico, no mais nobre sentido da palavra – o único talvez da nossa literatura” (VERÍSSIMO, 1963, p. 283).

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

para Machado, não se tratava de defender um nacionalismo interior, ou essencial, ou despido de superficialidades localistas (...). O “sentimento íntimo” não é o que o escritor exprime nas suas obras, mas o que se *exige* dele, não é um traço substancial, mas um efeito de leitura, como tal caindo por inteiro no âmbito da responsabilidade do leitor (BAPTISTA, 2003, p.70).

Muitos críticos já teorizaram acerca da obra machadiana e a maioria deles concorda que o método do escritor consiste em interpretar, ao seu modo, a condição humana a partir da observação precisa das pessoas de seu tempo. Sua intenção era problematizar e certamente por isso não realizou um retrato do Brasil como tencionavam fazer os românticos, optou por descrever os mecanismos que sustentavam a sociedade vigente do Segundo Reinado e seu processo de transição para a República tomando a capital do Império como pano de fundo. Sua grandeza maior está na maneira de organizar o texto, apresentando um mundo de aparência lógica, “cuja insensatez e vacuidade têm o beneplácito do bom senso de uma burguesia em ascensão” (RIEDEL, 1974, p. 29).

Machado de Assis não teve, prioritariamente, preocupações sociais nem fez de sua obra um legado panfletário, decidido a denunciar as mazelas da sociedade. Levado pela observação arguta e pelo profundo desejo de investigar a alma humana, preferiu a expressão mais espontânea e legítima da sua posição em face da vida, usando a literatura como uma interrogação, uma decifração de enigmas. Segundo Lúcia Miguel Pereira, uma das maiores pesquisadoras da obra machadiana, a literatura para o autor “foi mais uma servidão do que um dom, uma fatalidade do temperamento mais do que uma graça do espírito” (PEREIRA, 1988, p. 276). De fato, o que interessava ao autor brasileiro não era a manifestação da realidade, mas sim a essência do homem. Talvez por isso tenha sido o “primeiro escritor com preocupações universais” inspirando-se “na psicologia dos moralistas franceses do século

XVII, voltada para a natureza humana dita geral, e também na recente curiosidade “clínica” pelo funcionamento psíquico e pelos seus apelos inconscientes” (SCHWARZ, 1987, p. 167).

Ansiava em captar, através das influências do tempo e do meio, das diferenças de classe e de etnia, a fragilidade humana frente à perversidade do meio. Ainda de acordo com a autora, “Machado não teve, primordialmente, preocupações sociais, e se, levado pela exatidão do seu golpe de vista, pela argúcia das suas observações, reconstituiu em seus livros o ambiente carioca durante o Império, o humano sobrepujou nele de muito o local”. E acrescenta “Machado usou da literatura sobretudo como uma interrogação, uma decifração de enigmas” (PEREIRA, 1988, p. 281).

Em suas obras da maturidade (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*), Machado “revela a psicologia das personagens captando a imprevisibilidade de suas relações afetivas, a profundidade enigmática dos complexos e recalques” (CHAVES, 1978, p. 15).

Segundo Renard Perez, em *Dom Casmurro* Machado reúne todas as habilidades de sua última fase – “o seu humorismo contundente, os seus dons de observador e de analista, as suas minuciosas sondagens psicológicas e o requinte de expressão” (PEREZ, 1986, p.154) – num romance marcante que é uma das mais belas e tristes histórias de amor da literatura. Para o crítico, a obra é seu romance mais pungente, mais humano, o qual aborda, com forças da maturidade, um tema recorrente em sua fortuna literária: o adultério.

Em relação ao ponto de vista, Afrânio Coutinho afirma que em *Dom Casmurro* o realismo atribuído a Machado não pode ser considerado como absoluto, já que a escolha por um narrador em primeira pessoa impossibilita o acesso à verdade, apresentando, assim, uma narrativa pouco objetiva. Em outras palavras, o caráter dos personagens e suas ações dentro do romance são vistos através da interpretação de um deles, onde todo o relato é baseado simplesmente na perspectiva de um dos participantes.

Dentro desse raciocínio, ao colocar os fatos longe do alcance do leitor, Machado fugia à técnica realista da fidelidade à verdade absoluta, exterior, para ficar no plano do provável, a fim de que a obra-prima ganhasse em sugestibilidade e densidade simbólica, adquirindo um halo de mistério que a torna um desafio permanente às sucessivas gerações de leitores (COUTINHO, 1997, p. 22).

Em suma, o realismo machadiano se baseia muito mais em sugerir do que mostrar; para ele um ato excepcional pode ser encarado como banal e o episódio anormal seria o ato corriqueiro. De acordo com Antonio Cândido, o que primeiro nos chama a atenção na obra machadiana “é a despreocupação com as modas dominantes e o aparente arcaísmo da

técnica”. Num momento em que se pregava o apagamento da figura do narrador (como nas obras de Flaubert) ou então o detalhamento fiel da realidade circundante como em Zola, Machado “cultivou livremente o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa, lembrando ao leitor que atrás dela estava a sua voz convencional” (CANDIDO, 1995, p. 26).

E esse estilo profundo e complexo, que “mantém uma espécie de imparcialidade, que é a marca pessoal de Machado” (CANDIDO, 1995, p. 26), permite que o leitor atento preencha as lacunas propositalmente deixadas, atribuindo sentido aos enredos abertos, sem conclusão necessária e possibilitando a leitura em muitas direções. É sobre esse jeito peculiar de escrever, o qual chamamos de “técnicas da maturidade”, que nos concentraremos no item seguinte.

### **2.2.1 As técnicas da maturidade em *Dom Casmurro***

O romance *Dom Casmurro* foi publicado em primeira edição em 1899, por H. Garnier em Paris e sua divulgação no Rio de Janeiro se deu em 1900. “Ao contrário do hábito do autor, em manter sigilo acerca de seus livros a sair, este foi anunciado por Machado de Assis desde 1896” (COUTINHO, 1997, p. 19). A história se passa no Rio de Janeiro entre a metade e o final do século XIX e tem dois personagens principais: Capitolina e Bento Santiago. A narrativa é contada em primeira pessoa por um desses personagens e é curioso o fato de Machado de Assis intitular sua obra com o nome de um deles – Dom Casmurro – “que é o Bentinho, não sendo ele o protagonista, embora seja um personagem principal, que é também o narrador. O protagonista é Capitu, ficando Bentinho como um protagonista secundário” (COUTINHO, 1997, p. 20).

*Dom Casmurro* é reconhecido como o romance da dúvida. Se alguns dizem do ciúme, preferimos dizer da dúvida, com o seu cortejo de angústia e ameaça de solidão, perpassando esperanças e alegrias, decepções e tristezas. Diríamos mais, que é por excelência o romance que exprime o conflito atroz e insolúvel entre a verdade subjetiva e as insinuações de alto poder de infiltração, geradas por coincidências, aparências e equívocos, imediata ou tardiamente alimentados por intuições (CASTELLO, 1969, p. 150).

Fica evidente que na obra há um aprofundamento da pesquisa psicológica em busca da verdade particular de Bentinho. Sua clara crise existencial nos mostra um narrador “que se autodestrói diante da impossibilidade de integrar-se ao mundo contemplado e sublimado”

(CHAVES, 1978, p. 42). O relato angustiado de Bentinho é caracterizado pela ironia, frieza, distância e ambigüidade e são essas técnicas narrativas que analisaremos a partir de agora.

*Dom Casmurro* traz consigo o humor perverso, a ironia contundente, a digressão, a polifonia, o leitor incluso, a intertextualidade, o pessimismo, tudo muito bem alinhavado e em doses homeopáticas. Em relação ao leitor, este está sempre presente em todo o processo de codificação estilística da narrativa, solicitado que é a decodificar a mensagem. Para Riffaterre (1978, p. 147), o apelo direto ao destinatário é um processo que o prepara para uma percepção mais completa. Sua participação na situação ficcional é assegurada através de interpelações diretas e explícitas (“caro leitor”, “meu bom leitor”, “amigo leitor”) e, implicitamente, por intermédio de rupturas de seu sistema de expectativas (digressão, intertextualidade). Desse modo, a escrita do romance motiva o leitor, provocando sua participação, alimentando seu interesse, procurando mudar sua atitude frente ao narrado e exigindo dele um maior esforço interpretativo (STAUT, 1998, p. 98). Vejamos alguns exemplos desses apelos.

Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo (1º capítulo, p. 33).

E aqui verás tal ou qual esperteza minha; porquanto, ao ler o que vais ler, é provável que o aches menos cru do que esperavas (57º capítulo, p. 126).

É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas (59º capítulo, p. 128 – grifo nosso).

Já me vais entendendo; lê agora outro capítulo (133º capítulo, p. 228)<sup>27</sup>.

Há tantos indícios de uma conversa com o leitor que nos trechos acima podemos perceber que esses apelos se estabelecem na forma imperativa, um tanto arrogante, dando uma ordem para que o destinatário leia outro capítulo, se foi capaz de entender a narrativa até agora ou então deixe de lado uma rápida consulta ao dicionário; na forma de conversa, como se simplesmente tivesse adivinhando o que o leitor poderia achar de determinada passagem; e ainda numa maneira carinhosa de interpelar aquele que dará significado a sua escrita. O que se percebe na obra é que o leitor não é apenas solicitado a decodificar a mensagem, “como também é interpelado diretamente pelo narrador como uma maneira de dinamizar o discurso, assegurando-lhe um interlocutor com o qual estabelece um contraponto dialógico” (STAUT, 1998, p. 104). Ao recusar o leitor passivo, *Dom Casmurro* nos instiga a participar ativamente

<sup>27</sup> Todas as citações da obra são extraídas de ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

da criação literária ao mesmo tempo em que exige uma decodificação mais atenta e crítica, prendendo nossa atenção por meio de procedimentos estilísticos específicos para esse fim.

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

mais do que o de um personagem-narrador que narra o vivido, é o ritmo de um narrador-personagem que vive o narrado, numa situação existencial que permanece. A narrativa não fala de um passado, mas da maneira como este passado é pensado no presente, quando passa a ser vivido na sua plenitude. Só então o que passou se torna entendido, embora continue questionável. (RIEDEL, 1980, p. 16).

Arelada à digressão, o pessimismo faz da obra machadiana uma literatura única que insinua bem mais do que revela. De acordo com Jayme Paviani, o humor irônico de Machado de Assis é muito mais do que uma válvula de escape ou uma simples fonte de pessimismo irremediável. Na verdade, “mais do que uma forma de desprezo, é um modo de sentir e de conhecer a realidade” (PAVIANI, 1974, p. 54). Para o crítico, a ironia presta-se para descrever a existência inautêntica, cuja função primeira é criar o fingimento do real, assunto com bastante enfoque neste trabalho. Além disso, essa peculiaridade machadiana nos revela o homem diluído, perdido na opinião comum e vivendo como a massa. Um homem sem possibilidade existencial, dominado e obcecado pelo nada, assim como Bento Santiago. Para Astrojildo Pereira, o método de composição machadiano é

um misto de cálculo e de espontaneidade: a trama da ficção, o desenvolvimento das situações, o encadeamento dos episódios, o desenho dos conflitos – tudo isso se processa obedecendo a cálculos minudentes e seguindo ao mesmo tempo uma linha de absoluta espontaneidade na fixação da narrativa no papel (PEREIRA, 1959, p. 14).

Assim como a ironia, o pessimismo machadiano expresso em *Dom Casmurro* é um dos recursos utilizados para caracterizar o sombrio Bento Santiago, demonstrando o

sentimento trágico que Machado acreditava haver nas relações sociais, pois julgava que os homens se batem numa luta sem fim, motivada pelo irracionalismo da vontade humana. Associamos seu pessimismo, entre outros motivos, a influência que sofreu de Shopenhauer. Assim como o filósofo alemão, Machado acreditava que o egoísmo e o mal prevaleciam, onde as causas secretas dos atos humanos são sempre o ódio, a incompreensão ou o interesse. Em *Dom Casmurro* um forte sentimento negativo perpassa toda a obra e o pessimismo de Bentinho, num misto de solidão e tristeza, pode ser percebido em quase todo o romance. Logo no segundo capítulo já temos idéia da dimensão do livro e da trilha melancólica e sombria que iremos percorrer.

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, *não consegui recompor o que foi nem o que fui*. 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 falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo* (2º capítulo, p. 34-35 – grifo nosso).

O livro já se inicia por um fim trágico: o narrador não consegue recompor a si mesmo nem aos fatos que vivenciou e a falta que isso lhe faz é tamanha, chegando ao ponto de ser a principal razão de sua escritura. Mais adiante, no mesmo capítulo, percebemos que sua vida morna, sem distrações nem alegrias nos mostra um homem monótono e infeliz que faz do ato de escrever um passatempo.

Em verdade, pouco apareço e menos falo. Distrações raras. O mais do tempo é gasto em hortar, jardinar e ler; como bem e não durmo mal. Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro (2º capítulo, p. 35).

Não fica difícil concluir que a visão de Bentinho sobre o mundo e as pessoas é extremamente negativa e todo seu pessimismo não é nada mais do que o resultado de uma construção feita durante sua vida, já que ao se afastar de todos com suas suspeitas jamais comprovadas, prefere isolar-se a confiar nas pessoas. Um exemplo disso é a passagem onde o narrador compara sua vida a um naufrágio, revelando toda a sua amargura em relação aos acontecimentos.

Releva-me estas metáforas, cheiram ao mar e à maré que deram morte a meu amigo e comborço, Escobar. Cheiram também aos olhos de ressaca de Capitu. Assim, posto sempre fosse homem de terra, conto aquela parte de minha vida, como um marujo contaria o seu naufrágio (132º capítulo, p. 227 – grifo nosso).

Assim, a própria dureza de Dom Casmurro o impede de rememorar sentimentos agradáveis, como o amor. A esse respeito, podemos citar um trecho da narrativa que denota a transformação de um Bentinho pueril e apaixonado em um Dom Casmurro já maduro e, por isso mesmo, pessimista: “(...) ficamos a olhar um para o outro... Confissão de crianças, tu valias bem duas ou três páginas, mas quero ser poupado” (14º capítulo, p. 54 – grifo nosso).

O homem que escreve suas memórias quer ser poupado das lembranças doces, daquelas que mostram uma Capitu tão apaixonada quanto ele. Seu verdadeiro incômodo é saber que não lhe sobrou nenhum resquício de dúvida em relação à falsidade da mulher: ele acredita piamente na traição e imagina que todo amor de Capitu fora maquiado, assim como José Dias já prevera. Seu ódio é perceber que nada trará os velhos e bons tempos de volta, por mais que tente reconstruir a casa, escrever uma autobiografia, poupar os momentos alegres, se concentrando unicamente nos fatos, nada fará com que Capitu seja adorável de novo, seja ingênua, seja somente fiel.

Portanto, o pessimismo na obra, manifestado muitas vezes através de uma escrita irônica e cáustica, aponta para um riso dividido entre o excesso de lucidez, o cinismo e o desencanto (TEIXEIRA, 1988, p. 4). O humor irônico nos revela o homem diluído no impessoal, perdido no mundo, sem possibilidade existencial de ação, dominado e obcecado pelas generalidades. Diante do caos da existência, o riso de Bento Santiago, vindo de uma profunda dor moral, se mostra como um modo de compreender a humanidade, desacreditando nos sentimentos humanos, já que encara a própria vida como alvo do infortúnio. Na narrativa, o humorismo, aliado ao pessimismo, à amargura e ao ódio, cumpre a função de válvula de escape das angústias do narrador, é um disfarce da sua própria miséria. Em outras palavras, humor e ironia “são as máscaras a quem recorrem os indivíduos portadores de complexos de inferioridade, sob qualquer aspecto, como um instrumento de liberação psíquica” (GOMES, 1967, p. 177).

### **2.2.2 As leituras de *Dom Casmurro***

Em termos didáticos, grande parte da crítica machadiana divide *Dom Casmurro* em duas partes assimétricas. A primeira se inicia no terceiro capítulo e segue até o 97º capítulo; nesse momento nos é apresentado um narrador que conta a história de sua infância e adolescência, mostrando todo o conflito de sua vida que se inicia com a promessa da mãe em fazê-lo padre e termina com a solução do impasse – os estudos de Direito e o casamento iminente com a vizinha, tudo isso sem uma ordem temporal rígida e com interrupções

digressivas. Há um clima de nostalgia e de inocência, mas já se pode perceber indícios do tom amargurado de Bento Santiago que será predominante na outra parte de sua narrativa. Essa parte “oferece elementos essenciais às inferências e associações, aos contrastes e às contradições, incertezas que perpassam a segunda parte e compõem o clima do desmoronamento” (CASTELLO, 1969, p.145).

A segunda parte – do 98º capítulo até 146º capítulo – narra seu casamento com Capitu, o nascimento de Ezequiel, as crescentes suspeitas sobre a fidelidade da mulher (que atingirão seu ápice com a morte do melhor amigo, Escobar) e o conseqüente exílio da esposa e do filho. Essa parte opera como uma desmontagem da primeira, na medida em que o processo psicológico destrutivo, que aos poucos toma por inteiro o narrador, obscurece a evocação lírica juvenil da primeira parte. Sendo assim, os primeiros capítulos, em que se desenvolve a adolescência dos protagonistas, fluem mansamente, como se acompanhassem o amadurecimento do casal. De repente, a ação acelera e a intensidade dá lugar à densidade (MOISÉS, 1987, p. 107).

De acordo com Juracy Assmann Saraiva, a obra apresenta ainda uma terceira parte que se inicia no 101º capítulo, “centrada no relacionamento conjugal entre Bentinho e Capitu. (...) Os ciúmes são a única circunstância a perturbar a felicidade do casal” (SARAIVA, 1993, p. 94). José Aderaldo Castello também segue essa teoria de divisão de *Dom Casmurro*, mas para ele a terceira parte se inicia no 140º capítulo intitulado “Volta da Igreja”, que evidencia a perda irremediável da ilusão e o encontro definitivo com a solidão. Para o crítico, nesse último momento da narrativa “é curioso observar como vão sendo eliminadas progressivamente todas as realidades afetivas e morais de Bentinho, decepcionadas e decepçionantes, até que ele se encontre absolutamente só, no vértice de sua existência” (CASTELLO, 1969, p.148-49).

Como uma das obras brasileiras mais esmiuçadas pela crítica literária e talvez a mais triste e sombria, a ironia do narrador, além de ter um tom doloroso e melancólico, denuncia as misérias que o atormentam. Sejam quais forem as conclusões de sua amarga filosofia, é certo que nas suas páginas densas de humanidade, Bentinho narra sua vida como se estivesse a beira do abismo. Suas lembranças refletem uma inquietação do espírito e no fundo de suas páginas descobre-se a angústia de todas as buscas: a de restaurar a adolescência na velhice, a de se perdoar por ter abandonado a mulher e o filho e a de pedir perdão por seu ciúme e intolerância. De acordo com Roberto Schwarz, o livro solicita três leituras sucessivas:

Uma, romanesca, onde acompanhamos a formação e decomposição de um amor; outra, de ânimo patriarcal e policial, à cata de prenúncios e evidências do adultério, dado como indubitável; e a terceira, efetuada a contracorrente, cujo suspeito e logo réu é o próprio Bento Santiago, na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher (SCHWARZ, 1997, p. 10).

E pensando nas duas últimas leituras propostas por Schwarz, podemos afirmar que a obra machadiana em estudo, além de romance de memória, pode ser vista como um romance policial e psicanalítico, composto de duas partes muito distintas: uma denominada por Capitu, outra por Bento, ou ainda, uma sob o signo do espírito esclarecido, outra sob o signo do obscurantismo (SCHWARZ, 1997, p. 14).

Do ponto de vista da ambientação, o romance reconstitui o meio carioca durante o Império e os seres que povoam a obra, ao mesmo tempo em que têm muito do local, são criaturas universais no que tange à interrogação da existência. As personagens principais são, na verdade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. Para Machado de Assis as personagens são interessantes enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, ou seja, o importante não é o que a personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma. Em *Dom Casmurro*, o que deve ser levado em conta e tomado como objeto de estudo “não é o ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida, mas o resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência, em suma, a última palavra da personagem sobre si mesma e seu mundo” (BAKHTIN, 1981, p. 40 – grifo nosso).

Embora a força motriz do romance seja a discussão sobre a fidelidade de Capitu, o assunto deste, apesar de estar relacionado à esfera privada – a dificuldade da convivência entre duas pessoas – continua sendo outro: “a prerrogativa que tem o proprietário à brasileira de confundir as suas vontades, mesmo as escusas, com os foros da lei, da dignidade, etc., segundo a conveniência ou inclinação do momento, e sem que os dependentes tenham como contrastá-lo” (SCHWARZ, 1997, p. 29). A grande questão da obra é a incapacidade de Bento lidar com uma situação que ele mesmo inventa e da qual não consegue se desvencilhar nem resolver. Sua dificuldade em lidar com as pessoas, parte desde a timidez quando criança até o ciúme inventivo quando adulto. Sendo assim, o tema do romance está estreitamente relacionado a essa disfunção social e Roberto Schwarz o sintetiza brilhantemente.

Daí um dos temas originais e profundos da ficção machadiana: a indisciplina mental e específica à articulação brasileira de escravidão, clientelismo e padrão contemporâneo, em especial a loucura de nossos homens bem pensantes. A malversação da credibilidade narrativa, a seu modo uma quebra

de contato – o procedimento crucial do romance –, estende as unilateralidades dessa relação de poder ao plano da forma, onde elas, desde que notadas, aparecem como intoleráveis infrações (SCHWARZ, 1997, p. 30).

Por esse motivo e por tantos outros, *Dom Casmurro* pode ser ainda considerado romance poético<sup>28</sup>, já que sua leitura requer muita paciência e sensibilidade lingüística, pois “todos os elementos de sua frase devem ser sentidos, entendidos e até vistos” (TEIXEIRA, 1988, p. 5). Exemplo disso é o 14º capítulo, baseado na poeticidade, brevidade e contenção.

Não nos movemos, as mãos é que se estenderam pouco a pouco, todas quatro, pegando-se, apertando-se, fundindo-se. (...) 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... (14º capítulo, p. 54).

O capítulo é curto e, apesar do assunto poder figurar-se em algumas boas páginas, a contenção consiste no fato de conseguir expressar, com o mínimo de palavras, a duração máxima da experiência de um primeiro contato amoroso. A cena que retrata a união das mãos de Bentinho e Capitu é reconstruída a partir de uma recordação emocionada, ou seja, Bento já adulto se sensibiliza ao lembrar de sua iniciação amorosa com a mulher de sua vida. Ao final do segundo parágrafo notamos não somente a emoção do narrador, mas uma passagem metalingüística que ressalta o próprio ato de escrever. De acordo com o crítico Ivan Teixeira, esses apelos metalingüísticos “prendem-se ao refreamento emotivo do narrador e constituem pormenores de muito interesse técnico. Indicam um constante zig-zague entre emoção e controle expressivo do narrador” (1988, p. 7).

Além da contenção, outro fator determinante da caracterização poética desse capítulo é a sua ambigüidade, apoiada no uso de metáforas visto no último parágrafo e da duplicidade emotiva que o perpassa por inteiro. Se tomarmos como exemplo o período “... estava assim diante dela como de um altar, sendo uma das faces a Epístola e a outra o Evangelho. A boca podia ser o cálix, os lábios a patena. Faltava dizer a missa nova, por um latim que ninguém aprende, e é a língua católica dos homens” (p.54), percebemos que os pares comparativos – Capitu/altar, face/Epístola/Evangelho, boca/cálix, lábios/patena – implicam alguma similaridade estrutural, ou seja, uma organização da realidade absorvível capaz de promover conexões novas entre ambos os assuntos, bem como de enfatizar aspectos da experiência humana, antes tidos como irrelevantes.

---

<sup>28</sup> De acordo com Ivan Teixeira (1988, p. 5) o romance poético é aquele que pretende ser apreciado mais pela estrutura verbal do que pelo enredo.

Para Dirce Riedel, “metáforas conclusivas enfecham um encadeamento lógico de outras metáforas, que são conclusões parciais, onde o real imaginário simula uma organização lógica que, por sua vez, organiza, racionalmente, o real ‘real’” (RIEDEL, 1974, p. 30). Como a própria autora afirma, *Dom Casmurro* é um jogo de metáforas e as duas centrais – a da casa do Engenho Novo, com que o narrador pretendeu reproduzir a de Matacavalos e a do livro como narrativa que metaforiza a vida do narrador – pertencem a concepção aristotélica<sup>29</sup> no sentido que se relacionam a partir de uma associação de idéias contíguas, no caso, de semelhança. Isso significa que a metáfora concretizadora, que diz respeito à experiência do cotidiano de Bento Santiago, permite perceber que se trata de um tempo passado, tempo de memória – *durée* –, aquilo que é dito pela diferença entre os fatos em si e aqueles que o narrador quer que tomemos conhecimento. Sendo assim, tais construções, evidentes ao longo de toda narrativa, geram novos conhecimentos, exatamente por sua capacidade de construir significados similares.

As metáforas do mar são de grande importância dentro da narrativa, já que o mar “é a grande e trágica presença no romance e a ele pertence a mais notável de suas metáforas: a dos olhos de ressaca” (COUTINHO, 1997, p. 29). No 132º capítulo, o próprio narrador faz alusão a essas metáforas comparando sua vida a um naufrágio, como vimos anteriormente. Há ainda um outro grupo de metáforas referindo-se ao tempo, que em *Dom Casmurro* é vivo: para Bentinho o tempo “fala, opera, dirige as pessoas e os acontecimentos; em vez de ser por eles vivido, ele os vive” (COUTINHO, 1997, p. 30). Vejamos o exemplo abaixo.

Foi um instante de vertigem e de pecado. Passou depressa no relógio do tempo; quando cheguei o relógio ao ouvido trabalhavam só os minutos da virtude e da razão.

(...)

Os instantes do diabo intercalavam-se nos minutos de Deus, e o relógio foi assim marcando alternativamente a minha perdição e a minha salvação (118º capítulo, p. 213).

Pelos trechos acima podemos notar que o tempo possui uma força operativa, em outras palavras, “uma força de agente, o que torna a narrativa retrospectiva e evocativa muito mais presente em relação ao momento em que se efetuou o acontecimento” (COUTINHO, 1997, p. 30). Nesse sentido, não fica difícil concluir que a utilização de tal recurso estilístico tem como objetivo “dinamizar a evocação, imprimindo-lhe uma impressão de atualidade no espírito do leitor. (...) Na obra, o tempo “destrói, mata, muda, faz esquecer. O tempo, a duração. E o

<sup>29</sup> O conceito aristotélico de metáfora é baseado na analogia, na substituição por contigüidade, na associação de uma idéia relativa a um real exterior.

relógio é o agente dessa marcação” (COUTINHO, 1997, p. 30). É sobre a ação do tempo, evocado pela memória que discorremos a seguir.

### 2.2.3 *Dom Casmurro* como romance de desmemória

Em *Dom Casmurro*, temos as memórias de um narrador que se isola do mundo numa casa reconstruída à imagem da de sua infância. Seu objetivo, ao reconstruir a casa de seu passado, é o mesmo que o leva a escrever suas memórias: “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência” (2º capítulo, p. 34). Curiosamente, sua versão parcial da tragédia que lhe ocorrera – a alegação da infidelidade conjugal de sua esposa Capitu – é de tal forma ambígua que o leitor nunca saberá com certeza se Capitu fora ou não culpada de adultério (SÁ REGO, 1989, p. 120).

A escolha do narrador é evidentemente intencional e o leitor tem acesso à história que Bentinho experimentou, interpretou e expõe. Não vemos nem ouvimos Capitu; seu ponto de vista não é referido. Só o narrador Bentinho tem o direito de depor no processo a que submete Capitu. (...) Isso resulta em que a visão do espectador-leitor é limitada, pois o que ele vê é através do olhar e da palavra do narrador-personagem-interessado (COUTINHO, 1997, p. 21).

Nesse sentido, *Dom Casmurro* é uma obra que traz o conflito entre o que é real e o que é imaginado, sendo impossível definir aquilo que de fato aconteceu e o que pensamos ter acontecido. Como o livro é narrado em primeira pessoa, “é preciso convir que só conhecemos a *sua* visão das coisas, e que para a furiosa “cristalização” negativa de um ciumento, é possível até encontrar semelhanças inexistentes, ou que são produtos do acaso” (CANDIDO, 1995, p. 30). Por isso, o leitor não intervém em relação àquilo que lhe é mostrado, apenas aceita o que Bentinho/Casmurro lhe conta, lhe deixa ver. “Mas o fato é que, dentro do universo machadiano, 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. 30).

E por ser uma obra centrada numa única visão de mundo, *Dom Casmurro* pode ser considerado uma obra de *desmemória*<sup>30</sup> exatamente por exibir a perda e a lacuna fazendo

---

<sup>30</sup> Para Lúcia Castello Branco, a desmemória é uma modalidade da escrita que exhibe a perda e a lacuna como matéria discursiva, ou seja, nesse tipo de escrita pode-se ver com maior nitidez os esquecimentos, os lapsos e o caráter de invenção, de criação do texto memorialista, além de consistir num trabalho com as palavras, respeitando sua materialidade (som, ritmo, respiração). É uma narrativa que não se desenvolve de maneira linear, explicativa ou didática, “mas, ao contrário, vai se dizer e desdizer constantemente diante do leitor, oferecendo-

disso matéria discursiva. O leitor atento pode perceber os esquecimentos, os lapsos e um forte tom de invenção e de criação. A narrativa de Bentinho/Casmurro não apresenta linearidade e seu estilo não se assemelha em nada ao explanatório e didático. Ao contrário, a obra procura

revelar ao leitor seu caráter rasurado, seu projeto impossível de resgatar o original, o vivido, tal qual ele foi no passado. Qualquer texto de memória (...) termina por descortinar seus próprios limites, mostrando o quanto de vazio (de esquecimento) há nesse passado que se procura resgatar, o quanto de invenção (de ficção) há nessa rememoração do vivido, o quanto de construção (de futuro) há nesse projeto de retorno ao antes (BRANCO, 1991, p. 34).

O narrador apresenta um discurso que foi elaborado a partir de esquecimentos ou de falsas lembranças ou *lembranças encobridoras*, como chamou Freud. Estamos diante do discurso do caos, da fragmentação, da desarticulação que, a partir de estilhaços de idéias que não se reconstróem nos impossibilita qualquer tentativa de organizar e acreditar nos fatos narrados. Isso se deve ao fato de encarmos em *Dom Casmurro* um discurso que não diz, que beirando a tese quer comprovar uma suposição. A arma de convencimento que o narrador utiliza não convence simplesmente, porque o discurso é uma fala utópica, engenhosa e parcial. Ao procurar resgatar o original, Bento Santiago caminha na direção futura, mais criando do que relembrando. Isso acontece porque há uma construção habilidosa daquilo que não mais existe e o leitor sente pisar em terreno movediço. Nesse tipo de escrita, as dúvidas não são compatíveis com as certezas e a ausência do sujeito que fala conosco vai ao encontro do caráter imaginoso da obra. Não há uma transmissão de mensagens, de significados, mas sim um laborioso uso das palavras como se fosse a própria coisa e não sua pura e simples representação. Nesse sentido, “a verdade é indeterminada, é esfiapável, voz para a memória” (RIEDEL, 1980, p. 45).

O processo de escrita estabelecido pelo narrador em primeira pessoa é a junção frágil de fragmentos, que mimetiza as trilhas imprecisas da memória, misturando os sentimentos de sua infância e adolescência com as impressões de agora. Isso nos leva a concluir que o campo de ação de *Dom Casmurro* é o do real imaginário, por mais que o habilidoso narrador nos tente convencer de que apresenta a verdade absoluta. Esse imaginário só existe na medida em que a história é composta da leitura dos fatos pela memória, isso equivale dizer que “a realidade objetiva passa a ser produto da realidade subjetiva do sujeito que a pensa e, pensando, realiza a sua realidade (realidade interior que passa a constituir, a organizar a realidade exterior espaço-temporal)” (RIEDEL, 1974, p. 85).

---

lhe mais dúvidas que certezas, mais questionamentos que respostas, mais ausência do sujeito que ali fala do que sua presença plena aos olhos do leitor” (BRANCO, 1991, p. 41).

Por isso, o valor de prova de semelhanças e coincidências em que se baseia a acusação do narrador fica em destaque durante toda a narrativa. A obra que Bento Santiago nos apresenta é nada mais do que um conluio de provas do suposto adultério da esposa que ele persiste em considerar como prioridade em sua vida. Impossibilitado de resolver essa situação, afinal muitos anos já se passaram e o silêncio de Capitu foi a gota d'água para mantê-la culpada, o narrador transforma seu texto num processo acusatório onde cada lacuna que não preencher na juventude passa a ser uma pista para o trágico desfecho.

A questão da memória está intimamente relacionada à importância do tempo na obra machadiana. Em *Dom Casmurro*, o fluir do tempo ganha especial relevo no romance, uma vez que a memória deve reativar o passado ou apreender o presente, para solidificá-lo através de palavras. A obra adota a ordem narrativa em retrospectiva, onde o final é colocado no início e logo depois se instala a ordem cronológica. Nesse tipo de narrativa, o tempo tem duração psicológica, com o ritmo da vida interior, onde o relógio é o agente dessa marcação, marcando “*alternativamente a nossa perdição e a nossa salvação*” (118º capítulo, p. 213). Como a tônica principal é dada ao estudo do indivíduo, o ritmo da narrativa é o das reações pessoais. Dom Casmurro quer viver o que já viveu buscando na narração a sensação ilusória da reconstrução do tempo. É ele mesmo que confessa essa impossibilidade.

Já agora meto a história em outro capítulo. Por mais composto que este me saia, há sempre no assunto alguma coisa menos austera, que pede umas linhas de repouso e preparação. Sirva este de preparação. E isto é muito, leitor meu amigo; o coração, quando examina a possibilidade do que há de vir, as proporções dos acontecimentos e a cópias deles, fica robusto e disposto, e o mal é menor mal (57º capítulo, p. 125-26 – grifo nosso).

Na realidade, ao contarmos uma história a alguém, podemos recorrer a interrupções ou “repousos”, conforme a sensação que temos do momento. Machado foge do ponto de vista onisciente e tende para a técnica dos romancistas contemporâneos que querem apreender o processo mental, apresentando o aspecto dinâmico da realidade. Em *Dom Casmurro* fica claro que o autor tem consciência da função própria do romance moderno, a qual não é mais contar uma história ou analisar um estado de alma ou descrever costumes, mas sim captar a vida, assumindo a condição humana e pondo em evidência o meio temporal em que o homem se agita (RIEDEL, 1959, p. 103-4). Na obra, essa apresentação se dá com muito mais chance de êxito por se tratar de uma narrativa em primeira pessoa, ainda mais de caráter autobiográfico, já que esta remete a uma ligação muito mais próxima com a realidade, sendo esta fragmentada.

Dessa maneira, podemos dizer que *Dom Casmurro* se aproxima bastante daquilo que Barthes chamou de texto de gozo, ao obedecer a uma dinâmica de preenchimento e de satisfação que aponta para algo que jamais poderá ser atingido, que nunca se elucidará por completo. Tal narrativa coloca em jogo a morte, a perda, a verdade, além de estabelecer entre leitor e linguagem uma relação de crise, de choque, de enfrentamento. O leitor, na verdade, não se sente reconfortado, porque estamos diante de um texto

desconexo, descompassado, abrupto, sôfrego (...) que terminará por se construir em torno da lacuna, da falta, do vazio e muitas vezes do silêncio. (...) essa fala excessiva, esse discurso tagarela, antes adorna o vazio que o preenche, antes margeia a lacuna que a obtura. (...) texto que jamais *se revela de todo*, que jamais *se permite desvendar*, que jamais esclarece o obscuro, confessa as verdades inconfessáveis, entrega os segredos (BRANCO, 1991, p. 56).

Vale ressaltar que o texto “desconexo, descompassado, abrupto, sôfrego” a que Lúcia Castello Branco se refere é o texto que ela chama de escrita feminina. Mesmo *Dom Casmurro* não sendo uma obra de escrita feminina, o relato de Bento Santiago se aproxima desse tipo de escrita, já que lida com a memória como lacuna, perda, vazio. Em sua pseudo autobiografia, Bentinho nos apresenta a impossibilidade da reconstrução do sujeito pleno, da realidade e, por consequência, da verdade. Seu relato se aproxima muito mais da invenção do que da memória, não há recuperação do vivido, mas sim a apresentação de um mundo elaborado a partir dos interesses do narrador.

Pensando nisso, o suposto real consiste nesse processo impossível de representação, na medida em que estamos lidando com o registro do não-simbolizado, daquilo que nem o sujeito nem o leitor têm acesso, afinal estamos encarando experiências inventadas por uma memória falha e parcial. Esse tipo de processo culmina, a partir de uma visão quebrada, “num mundo reconstituído com fragmentos de lembranças, englobados arbitrariamente no devaneio, graças à percepção falha e incompleta” (CANDIDO, 1978, p. 111). Tudo isso resulta, obviamente, uma realidade deformada, subjetiva que projeta um eu em crise permanente, disposto a comprovação de uma tese, ambicionando descobrir o que há de mais imerso em si mesmo, sob as aparências de uma vida vazia a superficial.

Esse ser em crise não se auto-analisa, não apresenta uma perspectiva de arrependimento nem a da confissão da culpa, ao contrário, registra sua estupefação e faz de sua narrativa um ataque à figura feminina. Esse personagem em conflito com si mesmo é Bento Santiago, o homem casmurro, amargurado e infeliz, assunto do item seguinte.

### 2.3 Bento Santiago: o narrador casmurro não confiável

Bento Santiago nos é imediatamente mostrado como uma alma cândida e boa, submissa à mãe, feita para o sacrifício e para a ternura, mas ao longo da narrativa percebemos que estamos diante de um indivíduo em crise, que procura através da escrita demonstrar que não errou ao expulsar a mulher de casa e negar a paternidade do filho. Sua real intenção é justificar seus atos, isentando-se de qualquer culpa que lhe possa ser atribuída. Bento é a única personagem viva no momento da narração e as personagens que aparecem no romance são evocadas por sua memória.

Em *Dom Casmurro* não há um narrador que se apossa de todos os meandros da narrativa com seu olho onipotente que consegue devassar tudo, ao contrário, a onisciência se dilui inteiramente no discurso de Bento Santiago, onde muito pouco é revelado de Capitu e este muito pouco, mesmo assim, está comprometido pela impressão do narrador: o que se revela não é Capitu, mas certo sentimento de Capitu, perpassado pela mágoa, ressentimento e um forte apelo emotivo. Esse narrador não confiável e unilateral abre espaço para todo tipo de especulação a respeito do comportamento moral das personagens que apresenta. Daí sua narração ser considerada um processo impressionista, pois se caracteriza pelo registro de vivências pessoais.

Tudo, afinal de contas, está no romance como tempo interior: desde Capitu enquanto pessoa física até o seu destino à Europa. A unidade narrativa é conferida ao narrador, pois não há outro meio de conhecer a história que se narra no romance a não ser pelos “próprios estilhaços psíquicos trazidos à tona pela introversão” (MOISÉS, 1987, p. 107). Então, podemos dizer que essa escrita

gera uma unidade que o leitor deve analisar e interpretar, pois através dela podemos perceber o quanto Bentinho se recorda sem o saber, isto é, em suas lembranças se esculpem imagens desconexas, que rejeitam qualquer controle consciente. Como se, na verdade, o herói cumprisse as funções de um aparelho registrador mais ou menos lúcido (MOISÉS, 1987, p. 107 – grifo nosso).

Quando dissemos que estamos diante de um narrador não confiável nos pautamos no fato de que a aparência autobiográfica de *Dom Casmurro* serve para a construção de um simulacro de vida confessional e “dentro dessas fronteiras – o romance construído na perspectiva da primeira pessoa – cabem graus diversos de aproximação do tom subjetivo” (MEYER, 1964, p. 160). Esse narrador, “sempre um escravo do ponto de vista” (MEYER,

1964, p. 160), escreve suas memórias porque não sabe como matar o tempo e o tempo acaba por enterrá-lo. Ao homem sem esperanças só restará tentativas de sobrevivência, de recuperar o tempo perdido pela evocação do passado. Entretanto, nessa tentativa fracassada de recuperar o que foi, sua perspectiva desiludida se baseia na reflexão, se convertendo “em verdadeiro processo de catarsis como recurso auto-purificador da própria vida, depois de haver submetido o indivíduo à tortura da flagelação” (CASTELLO, 1969, p. 149-50).

Tudo se funde no ato de escrever e o apelo à memória não nos garante a constatação do real. Ao contrário, nesse tipo de texto o leitor está sempre presente, é “alvo das artimanhas narrativas, funciona como destinatário obrigatório de uma existência plena de simulações e hipocrisia” (PASSOS, 1996, p. 139).

Além do fato do relato em primeira pessoa condicionar nosso acesso à história, temos ainda a amargura que perpassa todo o texto nos distanciando ainda mais da crença na verdade. O relato parte de um narrador caústico, teimoso, solitário, *incomunicado-incomunicativo*<sup>31</sup> que acredita não haver nada senão a sua opinião. *Dom Casmurro* é a imagem do isolamento, da solidão absoluta, do niilismo, da tragédia emocional, “da visão do homem que se percebe como um ser extraviado no (e ao mesmo tempo prisioneiro do) universo, como um nada diante do infinito, incapaz de conhecer sua origem ou seu fim, e que se sente, por tudo isso, acabrunhado, aterrorizado, apavorado” (SENNA, 1998, p. 70).

### 2.3.1 Um narrador em crise: o homem subterrâneo

Acabamos de dizer, com outras palavras, que o romance *Dom Casmurro* se prende a uma visão desencantada da vida e dos seres humanos, onde não há mais lugar para idealizações. Isso ocorre porque temos a inequívoca verificação da inutilidade do esforço humano (PASSOS, 1996, p. 145).

A partir de um olhar atento, sabemos que o narrador é um homem que desconhece a si próprio sintetizando em si aquilo que Antonio Candido (1978, p. 62) denominou de *sentimento de ilha*. Esse sentimento se relaciona ao bloqueio de uma determinada situação, uma impossibilidade em resolver algum conflito. Segundo o teórico, o sentimento de ilha devassa somente o homem cercado e surpreendido. O primeiro diz respeito ao homem acuado que sente medo, se isola e se recusa a agir, mas esse isolamento acarreta em situações decisivas, já que uma ocasião aparentemente comum e inofensiva pode desencadear o

---

<sup>31</sup> Termo usado por Marta de Senna (1998, p. 49-50) quando se refere a Bento Santiago.

comportamento evitado e não-revisto. O homem surpreendido, uma progressão do primeiro, é “um ser em crise, submetido a uma prova decisiva de individualidade” (CANDIDO, 1978, p. 69).

Não fica difícil concluir que Bento é tudo isso: é um homem isolado no casarão que construiu para reatar as duas pontas da vida e, como já dissemos, está em crise, fazendo de seu livro a prova que procura para se manter vivo no seu mundo que ele mesmo ajudara a destruir. Todavia, Bento Santiago não traz somente essas duas denominações, ele pode também ser enquadrado naquilo que Candido (1978, p. 97) classificou como *homem subterrâneo*, em outras palavras, a parte reprimida do homem, aquilo que se opõe a sua irredutível singularidade, ao equilíbrio padronizado do ser social. Para esse tipo de personagem – classificado também como “o homem do subsolo” – há algo diverso à sua própria consciência que faz do seu relato uma consistência de idéias fixas. Seu tom confessional pretende chegar a uma verdade, a verdade de sua consciência. Em *Dom Casmurro*, a biografia de Bentinho não é importante, mas sim o momento de crise, o momento de transformação onde o homem se transforma em outro, onde o ingênuo Bentinho se torna o amargo Dom Casmurro. Nessa busca pela essência, o narrador se sobrepõe ao mundo e o deforma: sua consciência caótica não permite que ele corrija a si mesmo.

De fato, o romance parece fruto de alguém que, a partir de certa altura da vida, limitou sua participação e contato com o mundo externo, passando a investir sua energia psíquica e disponibilidade emocional no seu mundo interior. Está claro que o narrador, figura ideal da elite, tenta nos convencer que, embora tenha sido arbitrário e desgraçado sua própria vida, a da mulher e a do filho, é um homem digno de respeito. Sua introspecção o leva à narração para que esta possa recuperar uma época em que foi feliz e em que descobriu o amor. Por isso, seu tom lírico, evocando o passado, pretende refazer o que foi vivido. Mas a vida vivida, ao contrário da casa, parece não aceitar tal proposta de reconstrução. Em outras palavras,

o desencanto de Bentinho origina-se da impossibilidade de avaliar com acerto os seus próprios sentimentos e de conhecer realmente as pessoas de sua diuturna convivência. Envolvido pelo infranqueável tecido de palavras e de gestos, o narrador é corroído pela suspeita de que o não percebido retém verdades que invalidam o oferecido aos olhos e aos ouvidos (SCHÜLER, 1989, P. 29).

Em *Dom Casmurro*, o sujeito da enunciação fala de si mesmo sem saber que mesmo para si sua existência é um mistério. Na obra, Bento Santiago procura conhecer-se através dos outros, através da linguagem dos outros, através de recordação de episódios que possam trazer

o que de alguma maneira se perdeu. Mas será que “os recursos a serviço da comunicação não serão elaboradas artimanhas para esconder o essencial?” Considerando que toda a narrativa está comprometida, “a página converte-se em campo de batalha em que narrador e palavras se defrontam como adversários. Reescrever a vida não decifra o enigma, substituir umas palavras por outras aprofunda o abismo” (SCHÜLER, 1989, p. 29).

E é o tom do narrador aliado à sua condição espiritual que o faz se aproximar do estado estético de Schopenhauer, o qual afirmava que a essência do universo é a vontade ou o querer, que o sofrimento é inevitável e também que a vontade deve ser suprimida do indivíduo, em suma, *Leben leiden ist* (Viver é sofrer). O pessimismo filosófico de Schopenhauer reside em duas constatações vinculadas entre si: “a de que, para cada indivíduo, teria sido melhor não existir, e a de que o mundo como um todo é um dos piores mundos possíveis” (JANAWAY, 2003, p. 139).

A teoria parece radical e é até certo ponto, mas não deixa de refletir o mundo interior do narrador de *Dom Casmurro*, que alienado à realidade, transforma sua existência solitária numa tarefa árdua. Assim como o filósofo alemão, Bento explica a nossa humana existência como o oscilar de um pêndulo que vai do tédio a o desespero. Bem ao estilo schopenhauriano, seu relato, dotado de pessimismo e lamentações, é um convite à desolação e à não vontade de viver resultando na reclusão e na amargura.

Para Schopenhauer, no esquecimento do Ser e no esquecimento de si, não se pode encontrar nada, exceto a desolação e a angústia, exceto o desespero e o tédio; ele “examina o mundo ao redor e o vê cheio de sofrimento – frustração, tédio, dor e infortúnio” (JANAWAY, 2003, p. 126). Para o filósofo, o pessimismo é decorrente de dois aspectos. O primeiro é a presença do sofrimento na existência de todo e qualquer ser humano; como criaturas vivas nos empenhamos na busca de determinadas metas e por termos consciência dessas realizações ou frustrações, sofremos. Isso porque “o desejar não pode vir de um estado de total suficiência e contentamento. Um ser só se empenha pelo atingimento do fim se experimentar uma falta ou deficiência, e experimentar uma falta já é uma forma de sofrer” (JANAWAY, 2003, p. 126). Em segundo lugar, no curso dos acontecimentos nem sempre se atinge a meta almejada e quando se atinge o sentimento de felicidade ou satisfação só é possível existir num ser que sofreu. Para Schopenhauer, a satisfação é negativa, mas o sofrer é positivo, no sentido de que a satisfação é sempre uma ausência, “um mero estado de não sentir deficiências e, portanto, de não ter nada por que se empenhar, não tem nenhum valor positivo em seus próprios termos” (JANAWAY, 2003, p. 127).

Em relação a esse sofrimento intrínseco, que para o filósofo está arraigado em cada indivíduo, Bento Santiago diz a mesma coisa: “(...) não consegui recompor o que foi nem o que fui. (...) Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (2º capítulo, p. 34-5 – grifo nosso). Quando dolorosamente afirma faltar a si mesmo, já nos apresenta de antemão o propósito do livro que escreve. Sua autobiografia não é um mecanismo de arrependimento<sup>32</sup>, nem de remorso, ao contrário, é um veículo que pretende provar uma teoria. Além disso, a causa de seu sofrimento “não reside na realidade presente, mas em pensamentos abstratos” que o enfraqueceu a ponto de criar tormentos (SCHOPENHAUER, 1958, p. 61).

Sobrevivente de uma história de amor com final trágico e dividido entre a dor e a saciedade do tédio, Bento elabora uma autopsicanálise, cuja reconstituição do passado concentra-se na preocupação em demonstrar a falha da falecida esposa. A causa de suas dores não reside, necessariamente, na realidade presente que tenta demonstrar, mas em pensamentos abstratos capazes de criar tormentos imaginários. Schopenhauer dizia que muito daquilo que nos oprime e nos espanta, acaba nos angustando mais pela idéia do que pela realidade (1958, p. 61). E é exatamente isso que acontece em *Dom Casmurro*, já que estamos diante de um condutor problemático enquanto entidade psicológica e enquanto ponto de vista narrativo que poderia perfeitamente fantasiar tanto os eventos narrados como os sentimentos que afirma possuir.

Marta de Senna argumenta que podemos traçar um paralelo entre o texto de Bentinho e a teoria de Schopenhauer não somente pelo viés do pessimismo, mas também no que diz respeito à concepção de que o mundo é uma dualidade. Para o filósofo, há o mundo “como representação”, o mundo exterior, físico, o mundo da aparência, onde o tempo, o espaço e a causalidade atuam sobre o indivíduo, “o mundo que se apresenta à experiência do sujeito” (JANAWAY, 2003, p. 42); e existe ainda o mundo “como vontade”, o mundo subjetivo, interior, “não sujeito às formas de espaço e tempo, uma unidade, a ‘realidade’” (SENNA, 1998, p. 19).

Isso posto, em *Dom Casmurro* haveria dois mundos correspondentes à teoria do filósofo polonês: “o mundo da representação, cuidadosamente construído pela retórica do narrador, no qual ele acredita e ao qual atribui sentido”; e ainda “o mundo da ‘coisa em si’, a verdadeira ‘realidade’ em que Capitu existe, independente do sujeito que a percebe, que é

---

<sup>32</sup> Entendemos aqui por arrependimento aquilo que Schopenhauer definiu como “um conhecimento mais preciso da relação entre a ação e a intenção real, que nasce sempre dum conhecimento retificado e nunca da modificação impossível da vontade”. (SCHOPENHAUER, 1958, p. 57-58).

precisamente aquele através de cuja ótica ela é *representada* para o leitor” (SENNA, 1998, p. 20). Sendo assim, a obra pode ser entendida como a investigação de um personagem a respeito da realidade que o cerca e daquela que cria, no sentido de que “o mundo, tal como é percebido, é uma criação do intelecto que o percebe” (SENNA, 1998, p. 20).

Por isso, *Dom Casmurro* pode ser lido como a saga do indivíduo que se defronta com aquilo que é e com o que socialmente se espera dele, já que de acordo com o crítico Ivan Teixeira, Bentinho pode ser considerado como “o arquétipo do burguês enciumado: o seu amor por Capitu é, também, a conquista da identidade social, moral e religiosa. Amá-la significa possuí-la conforme os padrões do meio” (TEIXEIRA, 1988, p. 127). Entretanto, a base de sua possessividade culmina numa falta conjugal: percebendo que Capitu não adota o comportamento tradicional da mulher e que pode ameaçar a sua autonomia masculina, Bento Santiago, gradativamente, vai perdendo seu amor pela vida, seu interesse pela felicidade matrimonial e pelo filho, chegando mesmo a um estado de extremo ciúme como justificativa para sua inferioridade. Sua incapacidade em compreender a esposa, seu egoísmo e teimosia concentram-se no interesse isolado de acreditar na traição da mulher e se manter honrado apesar de tudo.

A não aceitação do filho como legítimo provém da impossibilidade de Bento proceder de maneira racional a um processo normal de reprodução biológica. Isso porque sua incapacidade de compreender “a relação existente entre sua identidade e a da criança, em um nível subconsciente, faz parte de sua mesma incapacidade de crer na própria paternidade, ela mesma produto da promessa “castradora” de sua mãe de fazê-lo padre” (GLEDSON, 1991, p. 40). Isso quer dizer que Bento não se enxerga como alguém capaz de gerar e criar um ser humano, simplesmente porque não aprendeu a lidar com as pessoas.

O sentimento de solidão e a incomunicabilidade fazem parte de sua realidade interior, os quais tenta superar recriando uma vida que não pudera viver, já que estava mais preocupado em culpar a esposa e se afastar de todos que amava. “A situação do alienado mental, abandonado e miserável, deve ser interpretada como o último termo da investigação frustrada sobre o mundo que se degradou: a degradação da individualidade” (CHAVES, 1978, p. 44). Na medida em que não consegue se adaptar à sua nova condição, Bentinho vive uma experiência de estranhamento: “mergulha na dúvida absoluta – sobre todos que o cercam, sobre si mesmo, seu passado, seu futuro – tornando-se praticamente um motivo exclusivo do romance” (CHAVES, 1978, p. 45).

De fato, o drama de Bentinho é o drama da adaptação individual num mundo onde não soubera existir e essa adaptação “insinua-se mediante o confronto da individualidade consigo

mesma” (CHAVES, 1974, p. 65-6). Por isso, pode-se aceitar a teoria de Juracy Assmann Saraiva que acredita, assim como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, haver um defunto autor em *Dom Casmurro*. Para ela, a reclusão numa casa isolada, o enfado da vida, a monotonia da existência confundem-se com um sentimento de rejeição em relação ao humano. Sendo assim, “a casa e a alma “fechadas a e escuras” são o reduto do sujeito que postula a celebração de seu ensimesmamento” (SARAIVA, 1993, p. 97).

A crise existencial de Bento Santiago, sua lógica deturpada e minuciosamente construída faz dele “um sujeito falho, incompleto e dependente” (GUIMARÃES, 2004, p. 224). Por isso, a noção de verdade também fica comprometida, haja vista que é algo construído e manipulado, é um suposto real que cumpre propósitos específicos, tendo necessariamente um caráter inventivo com a função primeira de julgar e condenar a personagem feminina “transgressora”. Assim como o real, sua memória passa por um processo de construção, de elaboração à medida que seleciona e molda eventos pertinentes a seus interesses em jogo. Dessa maneira, *Dom Casmurro* traz uma verdade particular, subjetiva, é a verdade de Bento Santiago, aquela que quer nos fazer crer. Esse é o assunto que enfatizamos adiante.

### 2.3.2 O suposto real: a memória como construção

Devemos salientar que o narrador é o personagem central modificado pelo tempo e com esse procedimento o autor desloca o suposto real, ora atentando para o fato da narrativa estar condicionada a própria visão de Bento Santiago em relação aos acontecimentos; ora mostrando que o personagem elabora sua narrativa em um tempo muito posterior ao dos episódios narrados. De fato, o romance parece ser fruto de alguém que, a partir de certa altura da vida, limitou sua participação e contato com o meio exterior, procurando investir todas as suas forças na compreensão de seu mundo interior.

Na linguagem do texto, se confundem porque se fundem, a angústia existencial e a angústia de narrar. Ou melhor, a exatidão questionável é sempre a da maneira de narrar, de organizar a “astúcia” movediça do próprio acontecido, que passa a ter existência na sua “durée” como tempo pensado na própria linguagem, e não como tempo passado exteriormente (RIEDEL, 1980, p. 36).

Sendo assim, podemos entender que o narrador atua não apenas internamente, em função da matéria narrada, mas na relação desta com a linguagem, ou seja, o narrador passa a

narrar para significar o social após um trabalho de abstração feito sobre ele. Com isso, o texto produzido não trata apenas das crises das personagens em suas relações consigo mesmas e com os outros, mas sobretudo da crise do narrador e do próprio texto. Nesse sentido, a verdade é uma questão de ponto de vista e, portanto, sempre determinada pelos “interesses em jogo”. É o narrador que manobra com força suficiente para forjar a ilusão de determinada realidade e mostra como tudo é efeito da mesma capacidade de manipular. Segundo John Gledson,

a narrativa de Bento é um convite para, em sua companhia, transformar a realidade na sua teia inconsútil. É uma tentação a que devemos resistir o máximo possível: não só quanto à controvérsia sobre o adultério de Capitu, mas ao longo de todo o romance, e até mesmo – talvez especialmente – em momentos tais como a quase identificação da verossimilhança com a verdade. (...) A fim de resistir a Bento, temos de enxergar que a sua narrativa é uma peça íntegra e que não podemos abstrair dela o que aprovamos e rejeitar o resto (GLEDSON, 1991, p. 182).

Pensando nisso, nessa narrativa como teia que nos envolve para imediatamente nos manipular, quando dissemos anteriormente que o romance machadiano em questão atua como uma possibilidade de restauração da memória, percebemos que o protagonista, por meio de uma narração em primeira pessoa, está ansioso em resolver um conflito interno e, por isso, decide imortalizar-se através da escrita numa tentativa de, não apenas apaziguar sua consciência, mas principalmente comprovar uma tese. É a partir daí que cabe ao leitor atenção redobrada, pois esse tipo de discurso tende a confundir, despistar e até intimidar. Nesse sentido, o romance de desmemória<sup>33</sup> relaciona-se ao caráter nostálgico, ao retorno ao passado, à tentativa de resgatar a experiência original que ao passar dos anos se apagou. Em outras palavras, *Dom Casmurro* é uma obra “feita da luta do personagem dentro do personagem, mergulho no tempo e tentativa de sair do tempo. (...) Trata-se de uma forma de memória involuntária, proustiana, que vence, com o irromper das sensações, a lógica causal exterior da memória voluntária da inteligência” (RIEDEL, 1980, p. 122).

Apesar de soar como um paradoxo, a afirmação faz bastante sentido se atentarmos para a impossibilidade de haver um resgate minimamente fiel aos eventos do passado. De fato, recorrer à memória para descrever com riqueza de detalhes episódios importantes dentro da trama narrativa é um procedimento que está mais para a criação que para a lembrança pura e simples. Além disso, instaurada a ambigüidade desde o início e intermediada por uma

<sup>33</sup> Termo usado por Lúcia Castelo Branco. In: \_\_\_\_\_. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 31.

narração que pode vir a ser uma fraude, o leitor deve estar de olhos bem abertos a um narrador que insiste dizer a verdade apresentando continuamente provas como material de convencimento. Como uma pseudo-biografia, o relato de Bentinho tenta reconstituir o passado através do discurso confessional, onde percebemos “um Eu fantasiado de Si Mesmo, a insinuar confidências indiscretas, a dosar ficção e confissão, a costurar pedaços de vivência com o fio da fantasia” (MEYER, 1964, p. 160).

Isso posto, o que se pode derivar desse tipo de narrativa, calcada em vivências anteriores, é um discurso que intenciona convencer o leitor a qualquer custo de uma suposta verdade. Como um romance de desmemória, *Dom Casmurro* nos oferece a todo o momento a ilusão de que a verdade se instala em cada linha, ou seja, de que “ali está passado tal e qual foi vivido pelo sujeito e de que ali está o próprio sujeito tal e qual ele é” (CASTELO BRANCO, 1991, p.37).

Sendo assim, considerando a concepção de desmemória como construção, como algo que se produz e se elabora, temos em mente que o projeto de recuperação do original, do vivido assim como foi no passado, é impossível. Nesse sentido, a narrativa acaba estampando os próprios limites que impõe, mostrando o quanto de esquecimento existe nesse passado que se pretende recuperar, o quanto de criação há na insistência em se dizer somente a verdade. É por esse motivo que *Dom Casmurro* deve ser encarado enquanto lacuna, perda, rasura e decomposição da imagem e da palavra e não enquanto resgate do original.

De fato, ao praticar a reconstrução literária do passado, o próprio pseudo-autor, Dom Casmurro, mostra a desordem de sua memória, que é a falta da sequência linear (no sentido do tempo objetivo, exterior, cronológico) no mundo interior da experiência humana. Vejamos o 59º capítulo que exemplifica bem essa dificuldade em se recordar os eventos nos mínimos detalhes e, como resultado, nossa impossibilidade de acreditar num narrador que deixa claro ser pouco (ou quase nada) confiável.

Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias. (...) Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. (...) É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas (59º capítulo, p. 128 – grifo nosso).

O que seriam exatamente essas “raras circunstâncias”, as únicas que Bento consegue se lembrar? Como o leitor pode ter certeza que aquilo que lê e com o qual se identifica passou pelo crivo da memória e não da invenção? São perguntas sem resposta, ou melhor, que existem pelo fato de estarmos diante de um livro confuso e omissos, onde o leitor amigo (e só

é amigo porque o pseudo-autor precisa dele para completar as brechas) cumpre a tarefa de preencher as “lacunas alheias” de um narrador que não consegue se lembrar nem de nomes nem de rostos (quanto mais de episódios!).

O texto que Bentinho/Casimiro nos apresenta pode ter sido elaborado a partir, não da restituição da memória, mas, ao contrário, dos lapsos que o tempo provocara; os episódios podem ter sido engendrados através de esquecimentos ou de falsas lembranças (lembranças encobridoras, como as chamou Freud<sup>34</sup>), tudo sabiamente amarrado numa narrativa ambígua que mais provoca do que esclarece. O que lemos, então, é a criação de algo que não aconteceu *exatamente* como é narrado, mas algo com sentido bastante parecido, um evento análogo capaz de substituir perfeitamente aquele que não há mais como recordar. Em outras palavras, um fato que fora recuperado através das relações de semelhanças e de aproximações com os mesmos efeitos e sentimentos, dando coerência à narrativa e, dessa forma, satisfazendo a memória. É nesse momento que entra em jogo a habilidade do narrador que pode optar por encobrir ou disfarçar seu texto, iludindo o leitor com falsas crenças ou meias-verdades. A forma memorialista mostra-nos

o ângulo de visão de uma experiência pessoal que se erige na categoria de auto-biografia, alargando-se os limites da ficção, enquanto ganha em veracidade e realidade fingida. Na verdade, o que é criação é exclusivamente o personagem com o poder de sintetizar a sua própria experiência, tomada ao pandemônio do comum da existência. Ele pavia serenamente ou desliza indiferente na visão caleidoscópica que reformula, contempla e nos exhibe, tendo sido dela participante (CASTELLO, 1969, p. 118 – grifo nosso).

Nesse sentido, a narrativa de Bento Santiago é uma reformulação de sua existência, recortes de sua vida encaixados propositalmente constituindo, assim, um todo construído e, por isso, fingido. Como parte de um projeto narrativo que visa a comprovação de uma teoria – a de que fora traído –, o narrador esboça “uma concepção de existência que repousa na análise de comportamento feita em correlação com a verdade interior do indivíduo” (CASTELLO, 1969, p. 80). Sendo a verdade particular, cabe somente a nós atenção redobrada para compreender as nuances através das entrelinhas e a partir daí descobrir o que se esconde por trás de uma narração bastante dúbia e escorregadia. Tendo como objetivo primeiro persuadir o leitor, *Dom Casimiro* tenta evitar a suspeita de que tudo possa não ser como parece, como cuidadosamente nos é contado, amenizando nosso caminho que, na verdade, é um campo minado. Sendo assim, Bentinho pode ser entendido como

<sup>34</sup> O autor discute o assunto em FREUD, Sigmund. “*Gradiva*” de Jansen e escritores criativos e devaneios. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

uma figura ambígua, pois não só é a personagem que fala na primeira pessoa num livro escrito por outrem, mas ainda aparece como homem que escreveu fisicamente aquilo que estamos lendo e, no final da história, age como o autor-modelo de seu próprio diário – ou, se preferirem, o autor-modelo fala através dele, ou melhor, através dele apreciamos a representação narrativa de um autor-modelo (ECO, 1994, p. 34).

Não há como negar, de fato, que tal escrita é uma fonte de consolo, afinal objetos perdidos são causa de ansiedade e simbolizam certas perdas inconscientes. Nesse tipo de texto, alguma coisa se perde ou está ausente, simplesmente porque não pode ser recuperada por inteiro. As “lembranças” aqui narradas equivalem a uma parte do que realmente foi vivido e isso acaba sendo motivo de angústia. A perda irrecuperável é perturbadora ao mesmo tempo em que é excitante: o desejo é estimulado por aquilo que não se pode possuir totalmente e esta é uma fonte de satisfação narrativa. Mas o inverso também é verdadeiro. De acordo com Terry Eagleton, “uma vez instalados na ordem simbólica, não podemos contemplar nem possuir qualquer objeto, sem vê-lo inconscientemente à luz de sua possível ausência, sabendo que sua presença é, de certa maneira, arbitrária e provisória” (EAGLETON, 1983, p.207).

Assim, por meio desse discurso declaradamente confessional, o narrador atesta ao seu relato o caráter de real. Tal forma autobiográfica traz a hipótese do auto-engano, pois entre o relato e o narrador não há um mediador, não há meios para confrontarmos certas visões sobre a mesma história. Contudo, sabendo da possibilidade de se instaurar no leitor dúvidas quanto à verossimilhança de seu texto, logo na apresentação da obra, o narrador se preocupa em criar “efeitos do real” envolvendo a justificativa do título, do livro, da alcunha com dados factuais: remete ao bairro de Engenho Novo, ao trem da central, à cidade de Petrópolis. Vejamos um exemplo dessa preocupação, responsável pela criação da idéia de realidade.

Uma dessas noites, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que, como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso. (...) Vi-lhe fazer um gesto para tirá-los outra vez do bolso, mas não passou do gesto; estava amuado. No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me *Dom Casmurro*. (1º capítulo, p. 33 – grifo nosso).

Esse período é riquíssimo e dele podemos extrair muitas informações. Há uma grande necessidade em se demarcar o espaço, ao contrário do tempo, do qual só temos a indicação do período noturno e mesmo assim a expressão “*uma dessas noites*” é vaga demais. Também é

nesse momento que temos o perfil característico do nosso guia e podemos notar que não estamos diante de um homem simpático, interessado em agradar, em ser gentil a um conhecido. Longe disso, mesmo sabendo que o rapaz gostaria de sua opinião para seus versos, ele opta por cochilar descaradamente e depois dá uma opinião qualquer só para não ser de todo desagradável. “*São muito bonitos*” também é uma expressão demasiadamente vaga e dita daquela maneira soa falsa e vazia. Logo mais adiante vamos notar que ele não se zanga com o apelido, justamente porque sabe que o mereceu e, o que mais impressiona, o adota como título do livro da sua vida, já que não conseguiu encontrar outro até o momento.

Outra maneira de assegurar a verdade do relato é se aproximar do leitor, tomando-o pela mão, tratando-o por amigo e levando-o a se enveredar pelos caminhos sinuosos de seu texto. Assim, por meio de um constante diálogo do narrador com o leitor, o primeiro tenta fazer este último sobrepor suas experiências pessoais às circunstâncias narradas pelo texto, o que reforça a veracidade da narração. É bem verdade que esse tipo de operação se efetiva em qualquer tipo de leitura: trazemos para o texto nossos conhecimentos de mundo e a partir daí, realizamos nossas inferências e levantamos hipóteses que serão ou não comprovadas a posteriori. Entretanto, em *Dom Casmurro* isso não é feito de maneira rotineira, pouco intencional, ao contrário é quase uma obrigação, uma atividade permanente e necessária para o tipo de narração apresentada. Podemos constatar essa interlocução no trecho do 124º capítulo que se segue.

No cemitério tive que repetir a cerimônia da casa, desatar as correias, e ajudar a levar o féretro à cova. O que isto me custou imagina. Descido o cadáver à cova, trouxeram o cal e a pá; sabes disto, terás ido a mais de um enterro, mas o que não sabes nem podes saber nenhum dos teus amigos, leitor, ou qualquer outro estranho, é a crise que me tomou quando vi todos os olhos em mim... (124º capítulo, p. 218).

A aproximação da realidade é nítida e alguém contando a história de sua vida com elementos que colaboram muito para a representação do real na narrativa é mais um mecanismo persuasivo da veracidade dos fatos. Por isso, o leitor menos atento não duvida da traição de Capitu, do seu jeito perverso desde a infância, do seu rostinho bonito que esconde uma alma ambiciosa e maquinadora. Ao carregar para o texto vivências pessoais e perceber que a compreensão deste depende delas, o leitor ingênuo não vai duvidar daquele que está tão perto de si enquanto entidade detentora da verdade. Como alguém que conhece tanto da vida, que sabe das sutilezas da existência poderá mentir? É essa lógica de pensamento atrelada a fatos reais que faz com que se acredite que um homem apaixonado possa facilmente ser enganado por uma jovem traçoeira. Nesse tipo de visão, Capitu é o arquétipo da mulher

interesseira que para conseguir o que tem arruina um homem de princípios. Todavia, além de não sermos leitores ingênuos nem desatentos, não esquecemos que o recurso da autobiografia limita nossa visão dos fatos e, por essa razão, não estamos sujeitos a cair nessa armadilha que usa nossas experiências para preencher lacunas já direcionadas.

Por fim, como exemplo de seleção de episódios e, assim, construção da memória, podemos citar o fato de que o narrador parece querer chamar a atenção do leitor para a inevitabilidade dos acontecimentos que irá narrar. No trecho a seguir, por exemplo, extraído do 10º capítulo, que faz referência à teoria de um amigo de Bentinho que afirmava que a vida é uma ópera, temos uma clara referência aos eventos futuros e também ao suposto triângulo amoroso Bentinho/ Capitu/ Escobar e mesmo ao quarteto Bentinho/ Capitu/ Escobar/ Sancha.

Cantei um *duo terníssimo*, depois um *trio*, depois um *quatuor*... Mas não adiantemos; vamos à primeira parte, em que eu vim a saber que já cantava, porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que ele me denunciou (10º capítulo, p. 47).

A metáfora teatral agenciada pelo narrador sugere a rigidez de um destino já traçado e que ele nos anuncia em partes, como peças de um quebra-cabeça mal montado. Um exemplo disso é o início do romance: um apelido e uma casa idêntica à da infância enquadram o que se vai narrar. Sabemos que o livro não começa com a história propriamente dita, mas por dois capítulos que situam e explicam o ponto de vista que conduzirá toda a narrativa. Ainda que adotem um tom quase despretensioso, esses capítulos apresentam dados fundamentais para a compreensão do romance, norteados, assim, a teoria de infidelidade da esposa.

Isto posto, pretendemos deixar claro que toda a noção de verdade apresentada em *Dom Casmurro* não é nada mais do que uma construção para fisgar o leitor com a intenção de fazê-lo partilhar de sua teoria sobre o adultério. Para isso, o narrador-personagem elabora uma pseudo autobiografia, que descaradamente estampa seus limites. Sendo assim, esse tipo de texto, em que o suposto real é suplantado por lapsos de memória, estando esta também para a construção, já que faz parte de um processo de desmemória, conta com a ajuda do leitor para preencher as lacunas que Bentinho não é capaz de completar.

Após esse percurso em torno da figura do narrador, necessário para entendermos a construção de Capitu e levantarmos hipóteses acerca de sua representação, vale ressaltar que, diferentemente de Bento Santiago, que se caracteriza pelo tédio e isolamento, a mulher em *Dom Casmurro* representa a força e a vontade. Fruto de um meio que considerava a mulher uma extensão do homem, sem contorno e com vocação apenas para ser esposa e mãe, Capitu

desponta com altivez, mas não foge ao modelo falocêntrico de dominação. Essas variações de personalidades, a instituição do casamento como única saída para a mulher e a representação de Capitu como monstro e mulher fatal são os temas que veremos em seguida.

## **2.4 Capitu: o feminino multifacetado**

Como já foi dito, nosso objetivo nessa dissertação é investigar como as imagens de mulher se constroem – Capitu – ou se desconstroem – a governanta –, tomando como premissa que os mitos concebidos, os de adúltera e insana, se incorporam ao gênero e lhes dão um caráter de naturalidade. Procurando desmascarar a ótica misógina que acredita que algumas características são inerentes à mulher – fragilidade, subserviência, dependência, meiguice –, nos concentramos, a partir de agora, em Capitu a fim de analisar sua representação dentro do contexto do romance. Porém, antes de iniciarmos nossa análise que tem como objetivo investigar a representação do feminino, vale enfatizar que estamos considerando o sentido de *Dom Casmurro* e mesmo de Capitu instáveis, mutáveis e, exatamente por isso, nossa leitura a partir de agora não descobre de maneira alguma aquilo que a obra contém e nos revela, mas a recria, atribuindo-lhe novos sentidos.

No item que se segue, discorreremos acerca do contexto histórico refletido no romance – a história de Bento se passa em meados de 1857, indicado no terceiro capítulo –, o qual coincide com o período de vida do escritor. Sabendo que Machado de Assis mesmo não fazendo uma obra panfletária se preocupava com as questões de seu tempo, acreditamos que transportou para o romance algumas das idéias que predominavam na época e constituía, assim, o Rio de Janeiro do século XIX. Alguns desses pensamentos fazem parte da teoria proposta pelos higienistas de que a mulher é naturalmente inferior ao homem e que por isso deve ser tratada com cuidado. Tida como o lado negativo da relação masculino/feminino, a mulher se diferencia do homem principalmente pelo caráter: ela, ser frágil, dependente e com sensibilidade apurada; ele, a racionalidade, a força, o superior. Sendo assim, a mulher não precisava freqüentar a escola e nem se arriscar a sair de seu meio. Outra idéia que vigorava no período (e até hoje) e propagada pela Igreja é o matrimônio como único futuro promissor à mulher. Comparado a carreira pública, destinada apenas aos homens, o casamento era tido como possibilidade de ascensão social e à mulher que não conseguisse alcançá-lo só restaria o

celibato e o magistério. Isto posto, essas duas diretrizes sociais são o centro da nossa atenção a partir de agora.

#### **2.4.1 O meio de Capitu: o casamento como ascensão social**

Considerando que “um escritor não é imune às influências da época em que vive, e que sua obra, portanto, também não está desligada do contexto social em que é produzida” (STEIN, 1984, p. 13), a figura feminina também não deixa de refletir o meio no qual o escritor e sua obra se inserem. Isso porque, como Simone de Beauvoir já sugerira em *O Segundo Sexo*, a mulher é o resultado da educação e do condicionamento impostos pelo poder falocêntrico, em outras palavras, um ser socialmente construído, produto de sua cultura. Nesse sentido, a partir de agora, traçaremos um panorama da cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, já que este é o momento em que ação de *Dom Casmurro* se desenrola e também é o período histórico em que o autor viveu. Esse panorama cumpre a finalidade de mostrar os valores sociais e morais vigentes e o papel da mulher na sociedade da época, a fim de que percebamos que o autor não rompe as amarras do modelo falocêntrico na construção de uma personagem tão enigmática como Capitu.

De maneira geral, a família patriarcal é considerada a instituição mais importante para a formação da sociedade brasileira. “Ela desempenhou valioso papel regularizador e disciplinador e foi esse tipo de organização familiar que perdurou até o século XIX” (STEIN, 1984, p. 22). Nessa configuração de sociedade, a mulher ocupava um papel secundário, inferior ao homem, tendo como tarefa procriar e administrar o lar: dirigir os trabalhos da cozinha, supervisionar a arrumação da casa, ocupar-se de serviços de costura e como mãe, transmitir valores para o aperfeiçoamento moral dos filhos.

Além disso à mulher atribuíam-se a tarefa de colaboradora e incentivadora do homem, ela devia estimulá-lo à conquista de êxitos. Ao homem ficavam destinadas as atividades fora do âmbito caseiro – contatos da vida pública, comercial, política e cultural –, enquanto à mulher as estritamente ligadas à casa.(...) Esta divisão de campo de atividades era considerada “natural”, como também se era de opinião que, “por natureza”, os homens eram seres ativos, menos dados a sentimentos, com instinto sexual mais acentuado, e as mulheres indivíduos submissos, puros, bondosos, de sexualidade menos desenvolvida e destinadas principalmente a ser mães e esposas (STEIN, 1984, p. 23-24).

Essa visão da mulher como um ser conservador, estável e submisso, em oposição ao homem como indivíduo renovador, móvel e superior perdura até hoje em nossa sociedade.

Além disso, a idéia da mulher ser um prolongamento do homem e isto ser o único caminho à felicidade faz com que o matrimônio seja encarado como “possibilidade ideal de aceitação social para a mulher” (STEIN, 1984, p. 30). No século XIX, além do casamento, o celibato era uma outra opção que garantia aceitação social para o indivíduo do sexo feminino, mas esta não era muito agradável. A vida celibatária significava permanecer na casa paterna e aceitar as normas do pai, dependendo financeiramente deste. Além disso, ficar “solteira implicava um desprestígio, o que aliás é compreensível numa sociedade expressamente interessada numa ordem baseada na estrutura casamento/família” (STEIN, 1984, p. 31).

Nesse sentido, casar-se representava na vida feminina uma importante função, pois a mulher obtinha *status* social mais elevado. Nesse sentido, o casamento era a única oportunidade de ascensão social, uma vez que não era permitido às mulheres qualquer tipo de promoção social através de esforço próprio. Em outras palavras

A mulher brasileira do século XIX não tinha saída para afirma-se como pessoa independente e para tornar-se um indivíduo vivendo por si e de acordo com a sua individualidade. Só o casamento lhe propiciava essa chance na sociedade. Ela não podia fazer o que lhe aprouvesse, era obrigada a adaptar-se ao código social vigente e fazer parte daquela sociedade, vivendo conforme os seus valores. Pode-se dizer que ainda hoje esse sistema vigora, daí falar acima em arquétipo (COUTINHO, 1997, p. 23).

Com o casamento, a mulher constitui família e cria uma área de atividade, mas “a autoridade do pai é simplesmente substituída pela do marido, assim como sua exclusão da vida pública é preservada, limitando-se sua esfera de poder decisório ao âmbito domiciliar” (STEIN, 1984, p. 32). Isso quer dizer que o domínio masculino permanece e o meio interno continua sendo o único espaço acessível à mulher. Portanto, com o casamento “não há alteração essencial da situação feminina, do ponto de vista da independência pessoal e desenvolvimento e realização espiritual/intelectual como indivíduo” (STEIN, 1984, p. 32).

A partir dessa concepção de mulher, cristalizou-se um ideal feminino baseado em algumas considerações feita pela Igreja e pelos higienistas. A primeira pregava a união indissolúvel da esposa submissa ao marido-chefe como única possibilidade de felicidade e harmonia para o indivíduo e para a sociedade. Os higienistas também reforçavam o estereótipo da mulher como ser submisso, incapaz e imperfeito. Compartilhando da teoria formulada pela biologia evolucionista do século XIX que as mulheres possuíam os traços mais primitivos, os higienistas partiam do princípio de que a natureza quis tornar a mulher inferior ao homem.

Um deles, José Luiz da Costa, chega a afirmar que a mulher foi criada “para sentir, como o homem foi criado para pensar (...) superior a ele em sagacidade e prontidão em compreender, é contudo muito inferior em raciocínio e reflexão” e completa dizendo que o caráter parasitário da mulher consiste num “composto de paixões exalantes que a impele a viver pegada ao homem, como a trepadeira a um tronco; não tendo senão um fim em sua existência, ela emprega todas as forças da sua alma em conseguir este fim, sem mesmo atender à sua conveniência individual” (COSTA, 1848, p. 18 apud STEIN, 1984, p. 43). Os higienistas ainda insistiam no velho mito de que a sexualidade feminina era menos desenvolvida, de que as mulheres possuíam maior resistência aos impulsos naturais e de que o prazer sexual se transferia para a maternidade e a amamentação.

Em relação à instrução das mulheres, os higienistas acreditavam que o estudo das ciências para elas era inútil, já que seu papel na sociedade “exige que elas não sejam ignorantes; porém não lhes é devido o mesmo grau de instrução dos homens. O estudo moderado das artes de recreação é o único que lhes convém; porém somente como meio de adoçar as tristezas” (COSTA, 1848, p. 18 apud STEIN, 1984, p. 43).

A partir dessas constatações, percebemos que na sociedade carioca do século XIX (e mesmo na brasileira) desenvolveu-se a idéia da inferioridade natural da mulher, camuflada por interesses ideológicos. Fazendo uso do corpo da mulher para determinar o que cabe ou não a seu sexo, os higienistas promulgaram uma concepção do feminino como um prolongamento do indivíduo masculino, incutindo que a mulher não existia sozinha por ser inferior, pronta à servidão e, por isso, dependente. Em outras palavras,

Apresentado idealmente como um ser envolvido numa aura de pureza, amor, abnegação, “por natureza” destinado a viver para e pelos outros, ao indivíduo do sexo feminino restavam, concretamente, funções sociais condizentes com esse ideal. Portanto, a aquisição, pela mulher, de uma função na sociedade coincidia com a abdicação da própria individualidade, ou seja: tornar-se esposa e mãe implicava, para ela, passar a orientar-se pessoalmente por outro indivíduo; significava ceder à exigência da sociedade de abrir mão de uma existência para si ao colocá-la ao serviço exclusivo dessa mesma sociedade (STEIN, 1984, p. 53).

Isto posto, notamos que *Dom Casmurro* não foge a esse modelo de dominação masculina, já que a obra, além de situada nesse momento histórico, perpetua os valores sociais e morais do período, no que diz respeito à subordinação da mulher ao homem dentro do matrimônio. Bentinho, por exemplo, quando se lembra do ensinamento do Evangelho, deixa

claro que compartilha da visão de mulher como indivíduo submisso, feito para seguir os passos do homem:

As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não seja o adorno delas, o enfeite dos cabelos riçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração. Do mesmo modo, vós, maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como a vasos mais fracos, e herdeiras convosco da graça da vida (101º capítulo, p. 187-88).

Nesse trecho, Machado nos mostra “que a superioridade do marido é, na época, condição fundamental para o êxito do casamento – e supõe que a própria mulher não aceitará uma situação diversa” (STEIN, 1984, p. 58). Capitu vê sua união com Bentinho como expectativa máxima da realização de sua vida, e isso pode ser facilmente explicado pelo fato do casamento ser colocado para a mulher no mesmo nível que profissão ou carreira pública para o homem. O trecho abaixo explicita claramente essa satisfação pessoal que Capitu deixa à mostra pelo fato de ser uma mulher casada, garantindo assim, seu *status* social elevado.

A alegria com que pôs seu chapéu de casada, e o ar de casada com que me deu a mão para entrar e sair do carro, e o braço para andar na rua (...) Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo, também. E quando eu me vi embaixo, pisando as ruas com ela, parando, olhando, falando, senti a mesma coisa. Inventava passeios para que me vissem, me confirmassem e me invejassem (102º capítulo, p. 189).

Motivo de orgulho e de alegria para uns, o casamento desperta inveja para outros, aqueles que não estão inseridos no modelo social tido como norma. Todavia, há na obra uma discrepância entre aquilo que Capitu espera do matrimônio e o que ele realmente é para ela. A forte idealização do casamento como concretizador do amor se contrapõe ao fato desse laço conjugal se constituir em verdadeira ruína, já que seu estabelecimento se funda sobre bases de autoridade não correspondentes aos interesses femininos.

Entretanto, em *Dom Casmurro* o desmoronamento do matrimônio não está relacionado à não aceitação das normas impostas pelo marido. Ao contrário, se quisermos considerar que a infidelidade é produto do caráter fantasioso e ciumento de Bento, Capitu “deve ser incluída na lista das mulheres mártires de Machado”, haja vista que “sua renúncia é evidente” (STEIN, 1984, p. 75). Quando escuta Bento Santiago dizer ao filho Ezequiel que não é seu pai, Capitu, mesmo conhecedora das cenas de ciúmes do marido, comunica-lhe não agüentar mais suas desconfianças. Este, porém, afirma que “a separação é coisa decidida” (138º capítulo, p. 235) e a esposa que entendera bem o motivo da cena – a casualidade da semelhança – aceita a decisão do marido, arruma a capa e vai para a missa com o filho.

Embora afirmando que tudo não passava de uma injúria e pedindo uma chance de defesa que Bento lhe nega, Capitu se resigna encerrando a questão: “Confiei a Deus todas as minhas amarguras; ouvi dentro de mim que a nossa separação é indispensável, e estou às suas ordens” (140º capítulo, p. 236). Ela não faz cena, não apela, não tenta se explicar, nem solicita uma nova chance de defesa, está entregue ao marido, às decisões dele e acatará aquilo que ele resolver. Aliás, exilada na Suíça com uma companhia designada por Bento, Capitu lhe escreve cartas “submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas” (141º capítulo, p. 238). O fato é que Capitu não mostra à sociedade os ciúmes do marido, não revela sua condição de esposa num casamento de fachada, não faz alarde quanto ao seu exílio, não rompe com a falsa harmonia doméstica. Assim,

abnegação, submissão, recato, pudor, virtude em suma, são valores referidos sempre relativamente às personagens femininas, nos romances de Machado de Assis, e estão a serviço da manutenção do decoro na sociedade e de uma – mesmo que só aparente – paz familiar, manutenção de que esta mesma sociedade encarrega justamente o sexo feminino (STEIN, 1984, p. 75).

Em outras palavras, “a sociedade encarrega a mulher do papel de principal responsável pela manutenção da moral vigente e, naturalmente, reconhece e fomenta nela as qualidades necessárias para tal” (STEIN, 1984, p. 92). Em *Dom Casmurro* isso é percebido quando Capitu vai embora, mas não vai brigada com o marido. Apesar de não ter sido capaz de sustentar um casamento, descumprindo dessa forma a função de anjo do lar como lhe incumbia a sociedade, Capitu consegue assegurar a ordem dessa relação adotando uma postura cordata, com uma passividade singular, muito diferente daquela que mostrava quando adolescente, na primeira parte da obra.

Sendo assim, é conveniente indagar “se com Capitu não se terá dado o caso clássico da mulher ativa e empreendedora em solteira que, casada, se acomoda, para ser “parte do marido” e a ele se submete” (STEIN, 1984, p. 108). Cabe ressaltar ainda que o caráter forte, impulsivo e curioso de Capitu é apresentado na primeira parte da narrativa sempre relacionado ao seu desejo de casamento com Bentinho. Basta lembrarmos da cena em que, estando furiosa e até mesmo descontrolada, ofende D. Glória, quando descobre que esta pretende fazer do filho padre.

Em suma, no romance *Dom Casmurro* a figura feminina existe na medida em que é extensão do homem, condição esta criada e veiculada por uma sociedade patriarcal baseada na diferença de sexo, onde a mulher é tida como fraca e, portanto, inferior. Isso equivale dizer que “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela;

a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 1980, p. 296) e como Outro deve ceder para que a norma não seja rompida, para que o Absoluto permaneça e impere sua condição superior.

Na obra aqui exposta, a mulher é definida a partir da relação que estabelece com o homem, já que é produto de um universo masculino e, por isso, imaginada e refletida relativamente a esse parâmetro. A verdade é que poucas vezes se procurou na época “uma reflexão sobre o que é masculino e o que é feminino fora da ideologia vigente; o que se dá é a projeção, nas personagens femininas, da visão de mulher de seus autores, que na maioria das vezes não corresponde ao que o sexo feminino em essência é” (STEIN, 1984, p. 132).

No item seguinte, mostraremos que a mulher em *Dom Casmurro* em nada se assemelha a figura masculina que conduz o relato, ou seja, a força e a determinação de Capitu apresentadas na primeira parte do romance se contrapõem ao espírito cordato mimado de Bentinho. Mais adiante, veremos como a figura feminina é representada como monstro e mesmo como Mulher fatal capaz de corromper um homem. Mesmo já sabendo que Capitu repete o modelo falocêntrico de submissão, vamos analisar sua representação pelo viés do narrador que nos empurra uma mulher ardilosa, dissimulada e merecedora do exílio imposto.

#### **2.4.2 Capitu e Bento: jogo de espelhos**

Muito já se disse até agora a respeito da armadilha narrativa que Bentinho engendra a fim de lançar sua teoria ao leitor e, assim, conquistar sua absolvição. O texto em primeira pessoa, mais confundindo do que esclarecendo, a escrita memorialística e o tom dramático garantem o envolvimento do leitor e o processo catártico chega a ser imediato. Nesse sentido, é interessante notar que Bento e Capitu não são personagens complementares no sentido de que um acrescenta ao outro de modo a obtermos o todo. Ao contrário, a construção dessas personagens se efetiva a partir de um jogo de opostos, em que o homem desconstrói a mulher e vice versa. Na verdade, a “relação estabelecida ocorre sob o signo da ruptura, da decadência e não o da continuidade” (PASSOS, 2003, p. 67).

Na primeira parte da narrativa, Capitu nos é mostrada como um arquétipo das meninas pobres que procuram subir de classe social à custa de um casamento por interesse (COUTINHO, 1997, p. 23), já que este representava enorme prestígio para as mulheres na sociedade da época, como vimos no item anterior. No trecho “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” (13º capítulo, p. 53), vemos que

Capitu, de acordo com José Dias e muitos estudiosos da obra, é uma moça pobre cujo único objetivo era melhorar de situação, entrando para o nível superior em que se encontrava financeiramente a família de Bento Santiago. Para isso, era obrigada a adaptar-se ao código social vigente e fazer parte da sociedade, vivendo conforme seus valores, em outras palavras, precisa casar-se.

Se pensarmos que Capitu adota uma máscara de boa moça, apaixonada pelo vizinho e capaz de sacrifícios tremendos para livrá-lo dos castigos de encontros às escondidas, temos uma representação feminina engendrada pelo narrador que vê o amor de sua vida como um ser que trama, que mente por dinheiro e ascensão social. Essa visão reafirma o estereótipo de que a mulher é capaz de tudo para conseguir um bom casamento. Mesmo criando uma mulher independente, Machado não conseguiu deixar de puni-la nem de apresentá-la por um homem mimado e fraco que a persegue com uma idéia fixa.

Por outro lado, Bentinho é mostrado como “bom para a vida, puro e ingênuo, por isso mesmo aberto às inoculações do veneno da malícia e da dúvida, que atuará nele, quando a sua visão ideal do mundo principia a ser abalada. Capitu é a ambição calculada e a dissimulação pronta, rápida e segura” (CASTELLO, 1969, p. 146). Massaud Moisés também é adepto da teoria de que Capitu e Bentinho em nada se assemelham e de que a primeira é responsável pela falência emocional do segundo. Para o crítico, no romance

o contraste dos caracteres é não só óbvio como de grande intensidade. Capitu e Bentinho não podem ser mais discrepantes, sobretudo em inteligência, cálculo e dissimulação. Tudo isso reúne ela em alta dose, acrescentando-lhe certa amoralidade, frieza ou indiferença. Ele, como bem assinala o diminutivo acusador que carrega no seu nome, é a ingenuidade em pessoa, carola, crédulo, passivo, fraco. Nada os aproximava, tudo os separava (MOISES, 2001, p. 17-18).

Entretanto, é Bento que vive uma dissimulação permanente. Basta lembrarmos do adolescente tímido que ouve atrás das portas e depois, no terceiro capítulo, incita no leitor a idéia de que é um ingênuo, fingindo não saber que está apaixonado. Mais tarde, já adulto será capaz de dissimulações mais elaboradas: finge perante a sociedade que visita Capitu quando vai à Europa (“Embarquei um ano depois, mas não a procurei. (...) Na volta, os que se lembravam dela, queriam notícias, e eu dava-lhas, como se acabasse de viver com ela; naturalmente as viagens eram feitas com o intuito de simular isto mesmo, e enganar a opinião” – 141º capítulo, p. 238); finge para o mundo e para o próprio Ezequiel que aceita a paternidade do filho (“Não havendo remédio senão ficar com ele [com Ezequiel], fiz-me de

pai” – 145º capítulo, p. 243); finge toda uma existência exterior, em contraste com sua vida introspectiva e pacata.

A idéia de caracterizar a vizinha como sua ruína é apenas um artifício usado por Bento Santiago para mascarar suas próprias dissimulações. Por isso, precisa insistir em atribuir tantos adjetivos traiçoeiros à Capitu, como se fosse necessário incuti-los “na alma do leitor, à força de repetição” (31º capítulo, p. 31), para assim garantir um resquício de verdade quanto à figura central feminina. Talvez seja por essa razão que intitula dois capítulos “Olhos de ressaca” (32º e 123º capítulos), “que empilha exemplos, quase à exaustão do comportamento ladino de Capitu, de sua capacidade de se recompor depressa em situações delicadas” (SENNA, 1998, p. 101).

Capitu é mostrada como a parte forte da relação, enquanto Bentinho está mais para o garoto mimado e influenciável; Capitu é aquela que trama, que mente, que se descontrola; Bento é ingênuo, tímido, quase um animal de estimação controlado pela mãe e acuado por José Dias. Essa relação dialética de força é expressa magnificamente na sentença “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem” (Cap. 31 – p. 81 – grifo nosso).

Desde o início da narrativa, Machado apresenta o esboço psicológico de Bentinho – um fraco. Antes mesmo de nascer, seu destino já havia sido traçado pela genitora; quando se torna adolescente não arrisca contrariar o desejo da mãe em torná-lo padre; já adulto, incapaz de resolver seus problemas, se entrega a uma idéia fixa dominado pelo ciúme. “É, pois, um fraco, um dirigido, um incapaz de mover-se por si, pela própria iniciativa e comando. Com tal psicologia passiva, não é de estranhar a sua inclinação ao ensimesmamento, passo prévio ao temperamento suspicaz”. Por isso, quando “a desconfiança se instalou no seu espírito, era mais que natural que se desenvolvesse e lhe tolhesse completamente o juízo” (COUTINHO, 1997, p. 24-25). Sendo um homem comandado, predisposto a seguir ordens, “facilmente se criou um estado neurótico, um ciúme doentio que lhe tomou conta do ser, impedindo qualquer reação de lucidez e raciocínio claro, no seu caso já difícil pelos antecedentes temperamentais” (COUTINHO, 1997, p. 25).

No que tange a linguagem, entre Capitu e Bentinho existe um profundo desencontro: eles descrevem cursos paralelos, falam linguagens diferentes porque têm objetivos diferentes. Capitu leva a vantagem de saber com mais clareza e objetividade o que busca, podendo assim adaptar a linguagem e as atitudes aos passos de sua escalada. O trágico de Capitu é a sua necessidade de sobrevivência num meio hostil que não compreende, mas em que pretende se inserir. Marcada por uma ausência profunda, a mulher em *Dom Casmurro* pode ser lida como

o outro, como a classe não respeitada, como aquele que não está no poder e por isso não possui voz. A verdade é que a linguagem de Capitu mostrava uma coisa e significava outra, muito diversa da aparente. Bentinho, por outro lado, modela a linguagem por um padrão de transparência mais evidente, em que nada parece velado. “Guarda uma pureza de estufa, que é antes falta de convívio com coisas e pessoas, que virtude e ato de consciência” (FACIOLI, 1982, p. 464).

Muitos críticos sugerem que a linguagem de Capitu vela seus sentimentos deixando na penumbra as intenções que tem em mente, ao passo que a de Bento Santiago se apresenta destituída de malícia, sem esconder nada, refletora de seu estado de inocência... Ora, a perspectiva adotada pelo narrador ressalta sua pureza de alma de acordo com os interesses postos em jogo. Filtrado por um ponto de vista cioso de persuadir daquele estado de inocência, a gama de acontecimentos se constrói como peça chave para declarar a culpa de Capitu, transformando o romance numa espécie de coleta de dados com o fim explícito da comprovação de uma tese.

Se o leitor se deixar conduzir pela linguagem, pode ser induzido a um julgamento equivocado, responsabilizando quem não devia, pois percebe aquilo que se queria dele e não ao que de fato teria acontecido. Isso porque, “a perfeição da montagem vitima também o leitor, envolvido pelo poder de ludíbrio que a linguagem destilou, forçando respostas canalizadas para aqueles resultados” (FACIOLI, 1982, p. 465). Na verdade, esse processo se encontra em poder apenas do narrador que forja a ilusão de uma determinada realidade e mostra como tudo é engendrado a partir de sua capacidade de manipular o universo narrado, “onde se subtrai o real para fazer emergir o aparente, capaz de condicionar a interpretação dos fatos” (FACIOLI, 1982, p. 465).

Isso posto, pode-se concluir que Bentinho possuía um caráter estático e um espírito capaz de conduzi-lo ao estado neurótico, tolhendo-lhe a razão e inclinando-a a fantasia e superstição (basta observar o 133º capítulo). Sua confusão mental fundada na dúvida não permite que veja a semelhança do filho com o amigo do seminário como mera coincidência, fruto da capacidade de Ezequiel em imitar as pessoas. Para o narrador, não havia meios de inocentar Capitu e “uma vez entrada na sua mente a suspeita, nada mais poderia fazê-la sair. Estava definitivamente preso a ela” (COUTINHO, 1997, p. 27), já que só acreditava “naquilo que lhe parecia real (...) jamais duvidou de sua interpretação dos fatos, que podia muito bem não ser a realidade. Assim, na essência, a história centra-se num conflito entre a aparência e a realidade” (COUTINHO, 1997, p. 31). É esse confronto que o torna

um incapaz até o fim, um poço de dúvidas, diz de si mesmo, e os derradeiros anos ele passa no seu retiro de casmurro, vegetando na rotina de um dia-a-dia sem grandeza, sem um instante de concessão aos direitos do coração, do amor, do perdão, nem mesmo diante da visita do filho e da sua morte, fatos que só lhe despertam palavras frias de uma mentalidade mórbida. Diante desse quadro, sobra-nos o direito de duvidar de seu testemunho, tanto mais quanto não se baseia em evidências incontestáveis, mas em simples indícios, aumentados pela imaginação e deturpados pela desconfiança (COUTINHO, 1997, p. 25).

Em contrapartida, Capitu é a parte viva do romance; cheia de graça, vigor e disposição, é uma figura complexa “que enfrenta a própria tragédia com boa dose de estoicismo, sem mesmo procurar convencer ninguém da sua inocência, apenas protestando-se como tal e entregando a Deus as suas amarguras” (COUTINHO, 1997, p. 24).

Para Mario de Andrade, na ficção machadiana as mulheres são piores do que os homens, no sentido de que elas são mais perversas e estão dispostas a tudo para arruinar o marido. Em quase todas elas “há uma inteligência mais ativa, mais calculista; há uma dobreza, uma perversidade e uma perversão em disponibilidade, prontas sempre a entrar em ação”. Por serem mais inteligentes dominam a vida do homem “que sofre e se torna um destino nas mãos femininas” (ANDRADE, 1978, p. 93).

O mais intrigante nessa relação de confronto, onde Bento se sente fraco, perturbado, ameaçado e Capitu é vivacidade, beleza e poder, é a falsa inversão da dominação falocêntrica, mascarada com a fragilidade de Bentinho. Num texto que o tempo todo exalta a força feminina, é um paradoxo a mulher não ter voz e, o que é pior, suas qualidades depõem contra ela numa narrativa que está mais para um julgamento do que para uma autobiografia. *Dom Casmurro* mostra um homem fragilizado e dominado pela mulher, sendo que esta é encarada como o lado negativo da relação. Nesse sentido, a armadilha não está apenas em relação à veracidade do relato, mas também em aceitarmos como verdadeira a subjugação de Bento.

Em relação à construção das personagens principais, percebemos que Machado de Assis realizou o que Antonio Candido chamou de *convencionalização*, isto é, uma personagem “deve, de algum modo, fazer parte do molde, constituir o lineamento do livro. A convencionalização é, basicamente, o trabalho de selecionar os traços, dada a impossibilidade de descrever a totalidade duma existência” (CANDIDO, 1968, p. 75). Isto posto, fica claro que em *Dom Casmurro* a mulher ocupa o molde da dissimulação, seus traços são “os olhos de ressaca”, “certo ar de cigana oblíqua e dissimulada”, além de ser vista como o lado negativo do par, já que causa a ruína do matrimônio. Esses elementos escolhidos “são por força indicativos”, onde “cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a

verossimilhança, o sentimento de realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto” (CANDIDO, 1968, p. 79-80). Essa organização garante o estabelecimento da verdade dos personagens, fazendo-os existirem com mais coerência.

Pensando em Capitu, o que de fato sabemos a seu respeito? Esse questionamento foi levantado pelo crítico brasileiro Antonio Candido (1968, p. 78) e nos parece bastante pertinente nesse trabalho. Como podemos julgar Capitu se não conhecemos além de seus olhos, braços, e cabelos? Se não temos nada a não ser as impressões de outros? Para o crítico, “embora não possamos ter a imagem nítida da sua fisionomia, temos uma intuição profunda do seu modo-de-ser, – pois o autor *convencionalizou* bem os elementos, organizando-os de maneira adequada” (CANDIDO, 1968, p. 79 – grifo nosso).

Vale ressaltar que *essa intuição* é direcionada e filtrada sob o olhar de Bento Santiago, um personagem não-confiável. O que veremos a seguir é a construção dessa imagem de Capitu: uma mulher fatal, ameaçadora, verdadeiro monstro.

#### 2.4.3 A oblíqua e dissimulada

O discurso de Bento Santiago, como já foi previamente observado, nunca é neutro e apresenta mecanismos capazes de controlar os meios de representação. A obra é concebida e construída a partir da centralidade e da visão soberana de um único indivíduo e a mulher é sujeitada às determinadas representações normativas as quais são “reguladas por práticas sociais e discursivas que sancionam estruturas patriarcais, ou seja, a mulher objeto olhado, falado, desejado e consumido, coexiste com a mulher agente do discurso” (SCHMIDT, 1999, p. 24).

Durante muito tempo, a principal personagem feminina de *Dom Casmurro* foi vista pelos críticos como o motivo da ruína emocional do narrador. Acusada de trair o marido com o melhor amigo dele e, pior, de enganá-lo com um filho ilegítimo, Capitu foi encarada como o protótipo da mulher devassa, sem caráter e impostora. Os exemplos desse tipo de análise são vastos, todos embasados na esperteza da personagem desde sua meninice, qualidade esta narrada por Bento, um homem amargurado e pouco confiável, como já vimos. Alfredo Pujol, a exemplo de tantos outros, não escapa a esse tipo de juízo e em sua obra *Machado de Assis* condena Capitu. De acordo com ele, “Capitolina – Capitu, como lhe chamava em família – traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e de graça. Dissimulada por índole, a

insídia é nela, por assim dizer, instintiva e talvez inconsciente” (PUJOL, 1934, p. 238). O crítico vai mais além e arrasa a personagem.

Ardilosa e pérfida, acautelada e fingida, Capitu soube ocultar aos olhos do marido a sua ligação criminosa com Escobar. A verdade aparece a Bentinho esgarçada, a espaços, pelos fios tenuíssimos de coisas mínimas, que ele compara umas às outras, nas suas noites de insônia (PUJOL, 1934, p. 247-48 – grifo nosso).

Astrojildo Pereira também não foge à regra, já que para ele Capitu é a “soma e fusão de múltiplas personalidades, espécie de supermulher toda ela só instinto metida na pele de uma pervertida requintada e imprevisível”. E acrescenta que “a sua dissimulação arrasa tudo, e o desfecho do seu caso vem a ser uma consolação bem melancólica de um mundo arrasado” (PEREIRA, 1959, p. 24). Outro crítico machadiano que se apieda de Bentinho e segue essa linha de condenação à mulher é Massaud Moisés. Ele concorda com a teoria de Bentinho lançada no último capítulo do livro de que a Capitu da Glória estava dentro da menina de Matacavalos: “a mulher infiel das últimas horas já estava dentro da menina brejeira, narcisista, astuciosa, a olhar-se maliciosamente ao espelho e a prometer/recusar carinhos precoces ao pobre Bentinho” (MOISES, 2001, p. 29).

Para ele, Capitu nunca amou o marido, apenas brincava com seus sentimentos, manipulava-o por não lhe nutrir nenhum afeto, fazia dele “um autêntico boneco de carne e ossos”, já que contava “com o maquiavelismo que trouxe do berço, o seu narcisismo habilmente disfarçado, o adultério oculto em explicações que apenas visam a enganar” (MOISÉS, 2001, p. 18). E acrescenta que “até depois de morta continuava ela a brincar com ele, cujo destino não podia ser outro senão o de ser boneco da menina de Matacavalos”, haja vista que Bentinho “não deixa jamais de ser o menino ingênuo sob a pele de um casmurro de subúrbio” (MOISÉS, 2001, p. 18). Por ser mais forte do que o homem, Capitu faz parte de um conceito machista que rotula as personagens femininas, colocando-as como mulheres

calculistas, frias e as suas vidas regem-se pelo afã de alcançar um bem desconhecido, ou, se mesmo conhecido, que somente lhes traz infelicidade. É o caso de Capitu, entregue ao império da vontade, conduzida por um capricho, ou uma espécie de determinismo mítico, a praticar o adultério com impressionante frieza e cálculo. A mesma frieza e cálculo usou ela para casar e tudo o mais; faltou-lhe amar onde só havia querer, o querer da inteligência e dos sentidos (MOISES, 2001, p. 48).

Aí estão as imagens de mulher: *ardilosa, pérfida, fingida, pervertida, maquiavélica, narcisista, adúltera e dissimulada* e é essa mulher que merece um fim “consolador”: o exílio

seguido da morte. Na visão desses autores, “tudo deveria ser calmo, tranqüilo e suave, como a própria imagem da mulher que a sociedade produzia e cultuava” (WANDERLEY, 1996, p. 51). Para eles, determinadas características são inerentes à “feminilidade”: refinamento, tato, observação, sentimentos; enquanto outras – abstração, humor, poder, força – são qualidades meramente masculinas. Em *Dom Casmurro*, a mulher é duplamente condenada: pelo narrador e pelos críticos. Capitu, na maior parte da obra, foge desse modelo de mulher e, justamente por isso, merece, então, ser expulsa de casa. Na verdade, a personagem paga caro por não se adequar às normas impostas pelo marido: expressa seus sentimentos e não se contenta com a reclusão do círculo familiar. A verdade é que Capitu fica dependendo do juízo do leitor, já que não existe no livro nenhum testemunho sobre sua inocência, ou culpa e nem confissão. O que pensa, como e por que age é um enigma insolúvel e o leitor que encara esse desafio se confronta com algo inquietante. A obra discute a absoluta precariedade da idéia de felicidade e a fragilidade do destino e da bondade. Essa compaixão pelo horror do engano move as pessoas e isso explica porque Bentinho é visto como inocente e porque Capitu é tão popular.

Todavia, essa popularidade se refere apenas a seu caráter e este é visto de maneira negativa. De fato, Capitu é sempre mostrada como uma mulher leviana, fútil, a que desde pequena só se interessa por vestidos e penteados, a que tinha ambição de grandeza e luxo. Como símbolo da mulher machadiana, a personagem é tida como um misto de indiferença e dissimulação (PROENÇA, 1997, p. 15-16). Capitu aparece apenas “num plano, o do juízo e interpretação de Bento” (COUTINHO, 1997, p. 21) e este “quer induzir-nos a crer que é uma falsa, hipócrita, enganosa, calculista, simuladora e dissimulada” (COUTINHO, 1997, p. 22). A ambigüidade que é a característica fundamental da trama repete-se em Capitu que desde o início do relato é mostrada como o lado negativo do casal.

Do ponto de vista físico, Capitu é descrita em linguagem de passaporte: “morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo” (13º capítulo, p. 53); do ponto de vista moral, é um enigma, pois seu retrato fora traçado por um homem que nunca a entendeu. “Mas é possível que fosse apenas uma mulher que soube encantar o marido a ponto de prejudicar seu equilíbrio diante da vida” (TEIXEIRA, 1988, p. 131-32). A personagem problemática do romance é Bentinho, Capitu tornou-se mais famosa enquanto criação literária porque soube preservar toda sua paixão e mistério no narrador.

Há muitas passagens no romance caracterizando Capitu e a partir de agora analisaremos algumas delas a fim de definir o padrão de mulher que o autor desejava veicular através de um narrador que nos empurra suas impressões. No 32º capítulo, encontramos a famosa passagem que discorre sobre os “olhos de ressaca” de Capitu. A cena é belíssima e

podemos afirmar que possui um toque mitológico, fazendo com que a moça se transforme em uma verdadeira deusa.

(...) 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 (32º capítulo, p. 85).

A força que emana dos olhos de Capitu só é comparável à sua força enquanto mulher. Com o propósito de verificar se a vizinha tinha realmente os “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” como lhe advertira José Dias, Bentinho resolve mirá-los não imaginando o que iria enfrentar. No início, reconhece a cor e a doçura que tão bem admirava, mas depois sente que é incapaz de desviar o olhar. A partir desse momento, o contar dos fatos se encerra (já não há mais o diálogo a respeito de sua ida ao seminário e este só retorna no momento em que Bento desvia os olhos de Capitu) e a narração flui como um delírio: ele esquece tudo aquilo que o circunda e se fixa no olhar da garota que permanece imóvel. Seu delírio é tão intenso que Bentinho não encontra palavras para expressar “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” (32º capítulo, p. 58).

Outra maneira de caracterizar Capitu é a que encontramos no 34º capítulo que faz referência à entrada da mãe na sala imediatamente após o primeiro beijo de Bentinho e Capitu. A narração da cena é longa, porque se inicia na casa da menina e termina no quarto do garoto relembrando o momento do beijo: “outra vez senti os beijos de Capitu”.

Ouvimos passos no corredor; era D. Fortunata. Capitu compôs-se depressa, tão depressa que, quando a mãe apontou à porta, ela abanava a cabeça e ria. (...) Assim, apanhados pela mãe, éramos dois e contrários, ela encobrindo com a palavra o que eu publicava pelo silêncio (34º capítulo, p. 87).

Note que Bento fica completamente atordoado e por isso não se mexe nem profere palavra alguma, optando pelo silêncio que o denuncia. Por outro lado, Capitu consegue se recompor imediatamente e isso o assusta porque lhe parece estranho que a menina possua a capacidade de fingir, de mentir, de encobrir verdades. E é a imagem de mentirosa e fingida que o narrador passa ao leitor, de que Capitu é rápida e hábil o bastante para sair de uma situação embaraçosa “encobrindo com a palavra” o que deveria ser ocultado. O sentimento épico que se instala em Bentinho ao chegar em casa e sentir-se homem por ter beijado Capitu

(“O gosto que isso me deu foi enorme. Colombo não o teve maior, descobrindo a América, e perdoai a banalidade em favor do cabimento...” – p. 89) faz parte de uma armadilha narrativa para nos mostrar que sua futura esposa já possuía desde menina o germe da falsidade, o caráter perverso. O que ele não mostra é a sua covardia, a sua incapacidade de saber lidar com situações adversas e nem de aceitar que uma mulher se saia melhor do que ele em momentos delicados.

Ainda no que tange à caracterização de nossa protagonista, o 113º capítulo deixa claro a obsessão de Bento Santiago pela mulher. Ao discorrer sobre sua atitude em relação à Capitu após a chegada do filho, Bento afirma que o menor gesto o afligia e que não descuidava da esposa: “(...) cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança” (p. 204). Seu grande temor era que Capitu gostava de ser vista e mesmo sendo visto também, não tinha olhos para outra.

Naquele tempo, por mais mulheres bonitas que achasse, nenhuma receberia a mínima parte do amor que tinha a Capitu. À minha própria mãe não queria mais que metade. Capitu era tudo e mais que tudo; não vivia nem trabalhava que não fosse pensando nela. Ao teatro íamos juntos; só me lembra que fosse duas vezes sem ela... (113º capítulo, p. 204).

Já dá para prever o que os críticos como Astorjildo Pereira e Alfredo Pujol diriam sobre Capitu, considerando apenas esse trecho do romance: o ingênuo e apaixonado Bento caiu na teia engenhosa da mulher, tornando-se escravo de seu amor. Embora sua paixão seja verdadeira e igualmente seu sentimento de carinho e devoção, não é menos verdade que nosso narrador alimenta um sentimento doentio pela esposa, num misto de ciúme exagerado e obsessão pela idéia de perdê-la. Capitu, ao contrário do que muitos defendem, não poderia ter a chance de incutir na cabeça de Bento um amor com tamanha força, simplesmente porque é impossível obrigar alguém a amar outra pessoa. O contrário seria mais fácil: Capitu sim poderia fingir seu amor se seu interesse fosse apenas a ascensão social, mas e Bento? O que ganharia sendo apaixonado por Capitu? Nesse sentido, a teoria de que Bento fora forçado ou mesmo induzido a gostar da vizinha é apenas parte de seu plano para convencer o leitor de sua fragilidade e ingenuidade. Ao mostrar uma Capitu que gosta de ser vista, ele deixa nas entrelinhas que a traição é iminente, já que é impossível confiar numa mulher que, além de fazer o que quiser com o marido, se exhibe para outros homens com o intuito de conquistá-los.

Outra forma de representar Capitu pode ser vista no 18º capítulo, intitulado “Um Plano”. Ainda neste trabalho, esse momento da narrativa será citado mais adiante, justamente pelo fato de conter muitas informações valiosas para nossa pesquisa. Uma delas é a maneira

como o narrador nos apresenta a mulher. Ao contar para Capitu de sua ida forçada ao seminário, Bento percebe que, a princípio, Capitu emudece e fica paralisada com a notícia:

Capitu não parecia crer nem descrever, não parecia sequer ouvir, era uma figura de pau. Quis chamá-la, sacudi-la, mas faltou-me ânimo. Essa criatura que brincara comigo, que pulara, dançara, creio até que dormira comigo, deixava-me agora com os braços atados e medrosos (18º capítulo, p. 60).

Contudo, de repente, a situação muda: num rompante de raiva Capitu explode e acaba ofendendo a mãe de Bento, responsável pela ordem de torná-lo padre. Atordoado, Bentinho não entende porque tanta fúria, mas acaba acreditando que ela agira daquela maneira por gostar demais dele, não desejando sua partida para longe. Vejamos a cena.

- 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 chamassem nomes tão feios, e principalmente para deprimir costumes religiosos, que eram os seus? (...) 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. Cerrava os dentes, abanava a cabeça... Eu, assustado, não sabia que fizesse; repetia os juramentos, prometia ir naquela mesma noite declarar em casa que, por nada neste mundo, entraria no seminário (p.60-61).

Qualquer um percebe que Capitu não gostou da notícia e, mais do que isso, ficou furiosa, uma atitude muito natural para alguém que acabara de se saber apaixonado. Mais natural ainda para adolescentes que, além de terem oscilação de humor, acham que sabem e podem tudo. Todavia, Bentinho não demonstra entender isso e não deixa em sua narrativa o ar da naturalidade, ao contrário, se assusta, diz que não reconhece a vizinha e nos deixa a impressão que Capitu é agressiva e descontrolada.

Esse tipo de representação do feminino, de uma mulher que toma o homem de assalto, que o surpreende por alguma característica ou atitude negativa e mesmo prejudicial, pode ser percebida durante toda narrativa: a força de Capitu se transforma em algo perigoso e, por se tratar ainda da primeira parte do romance, sabemos que o narrador está construindo o alicerce para edificar sua teoria de ter sido traído por uma mulher que, segundo ele, já dava sinais de autoritarismo, controle da situação e engenhosidade. Mais uma vez fica nítido o contraste entre a capacidade de Capitu em lidar com adversidades, ou então, de mostrar seus reais

sentimentos num momento inesperado e a letargia de Bentinho que, por não conseguir pensar em nada, opta por ficar paralisado, mudo e aturdido.

#### 2.4.4 A metáfora dos olhos

No que tange à construção de *Capitu*, percebemos que Machado de Assis optou por imagens fortes para se referir à personagem mais enigmática do romance: escolheu os olhos, aqueles capazes, segundo a tradição literária, de captar a essência das pessoas, partindo do pressuposto de que os olhos são os espelhos da alma. Entretanto, as imagens que a tornaram popular não a caracterizam propriamente: referem-se a ela, já que são definições propostas por duas outras personagens – José Dias e Bentinho. O primeiro a considera falsa, interesseira e, por isso, diz que seus olhos são “de cigana oblíqua e dissimulada”; já o segundo se arrebatava por ela e, por essa razão, os chama de “olhos de ressaca”. Em nenhum dos casos temos os olhos propriamente ditos, apenas as impressões que estes causam em diferentes personagens.

O uso da metáfora em *Dom Casmurro* define certos estados de alma do narrador, o qual traduz em imagens concretas o jogo escondido do pensamento ou do sentimento que se desenvolve em seu âmago. A obra é fundamentalmente ambígua, constituída por uma pluralidade de significados que convivem em um só sentido. Tal obra pode lograr o máximo dessa ambigüidade de acordo com a intervenção ativa do leitor.

No século XVII, a metáfora foi associada à imaginação, à fantasia e até mesmo à falsidade. Com o passar do tempo, os filósofos acreditavam que as metáforas e as analogias serviam como auxílio psicológico para descobertas científicas. De acordo com Max Black, as metáforas se unem e produzem uma relação cognitiva e emocional entre si, além de nos dizer algo real sobre ambos os assuntos, ou seja, toda metáfora é uma comparação literal ou é capaz de uma tradução literal em prosa (BLACK, 1966, p. 9). Por outro lado, I. A. Richards garante que nos valendo de uma metáfora, temos duas considerações a respeito de coisas diferentes e cujo significado é o produto de suas interações (RICHARDS, 1938, p. 93). Nesse sentido, a noção de metáfora não pode ser simplesmente reduzida a comparações literais como sugeriu Black, pois há perda de significados da mesma maneira que a interação entre os dois elementos deixa de existir.

Na verdade, o tema sintetizado pela metáfora concorre para dar à realidade subjetiva e poética do romance sentidos múltiplos, que se tornam tão oblíquos como os olhos que o agregado insistia em ver em *Capitu*. As representações do romance através de imagens, metáforas e símbolos, sob seus variados aspectos, deixam evidente que a mórbida

emotividade de Bentinho prende-se a um contraste de valores. Isso pode ser claramente percebido no 31º capítulo, anteriormente citado, em que confessa que Capitu era mais mulher do que ele era homem. Há ainda outros exemplos: a adolescência que aparece como um período de descoberta e euforia passageira, a casa como solidão e refúgio, a velhice como paz e tédio, a pseudo-autobiografia como consolo e justificativa e Capitu como desejo e ciúme. Por esse modo, a protagonista é

submetida a um processo sagacíssimo de despersonalização, que duplica os atrativos da mulher incorporando-a, simultaneamente com o mar, ao mito do Eterno-Feminino. A metáfora-adjetivo – “olhos de ressaca” – tem, afinal, efeito preconcebido sobre a psicologia de Capitu muito característico da realidade oscilante da obra, produto de uma imaginação que o pseudo-autor designa com outra metáfora da mesma filiação: “égua ibera”. E ambas as metáforas são inteiramente responsáveis pelo subjetivismo tendencioso e unilateral disseminado por toda a narrativa (GOMES, 1967, p. 102).

Voltando à temática dos olhos, muito recorrente no romance, de acordo com Eugênio Gomes, *Dom Casmurro* é o romance machadiano que revela uma maior influência dickensiana, haja vista que os olhos das personagens atuam quase sempre de maneira estranha e até mesmo inoportuna, como se fossem armas de efeito à distância (GOMES, 1967, p. 98). No 22º capítulo, por exemplo, Bentinho e prima Justina conversam acerca da próxima festa da Conceição. Horas mais tarde, já na cama, Bentinho recorda a impressão que aqueles olhos lhe causaram: “Só pensei nisso na cama. Só então senti que os olhos de prima Justina, quando eu falava, pareciam apalpar-me, ouvir-me, cheirar-me, gostar-me, fazer o ofício de todos os sentidos”. (p. 69)

Outro exemplo pode ser encontrado no 81º capítulo que trata da conversa de Bentinho com sua mãe e prima Justina. Esta última mais uma vez o irrita insinuando que Capitu ainda não tinha chegado do passeio com sinhazinha Gurgel, porque ambas poderiam estar de namoricos na Rua dos Inválidos. Nesse momento da narrativa, o narrador não vai nos contar as impressões que teve dos olhos alheios, ao contrário, vai discorrer sobre o ódio estampado nos seus:

“Não a matei por não ter à mão nem ferro nem corda, pistola, nem punhal; mas os olhos que deitei, se pudessem matar, teriam suprido tudo. Um dos erros da Providência foi deixar ao homem unicamente os braços e os dentes, como armas de ataque, e as pernas como armas de fuga ou de defesa. Os olhos bastavam ao primeiro efeito. Um mover deles faria parar ou cair um inimigo ou um rival...” (p.160)

A partir da metonímia dos olhos, onde temos toda Capitu representada pela parte, o romance traz um retrato feminino feito por um homem, que traça o perfil das duas mulheres de sua vida – a mãe e a esposa –, com dois conceitos simplistas e redutores: santa e infiel. Daí a ambigüidade depende da maneira como o marido vê Capitu. “Além disso, sendo um retrato moral, jamais poderia ser preciso” (TEIXEIRA, 1988, p. 123), já que sua representação está vinculada ao ponto de vista do homem que se julga enganado e traído. “A simulação, a reflexão e a curiosidade são características cuja repetição enfática elabora a imagem de Capitu, sendo sua importância salientada pelo fato de merecerem capítulos especiais” (SARAIVA, 1993, p. 130). A simulação da personagem feminina está ligada às manifestações do seu amor por Bentinho e do disfarce do sentimento (15º capítulo); à sua aptidão em se recompor, quando intrusos invadem o espaço da confiança (34º capítulo); à sua capacidade de indução quando propõe a Bentinho se rebelar contra a vontade da mãe (37º capítulo); à astúcia com que intenta diminuir as suspeitas provocadas pela denúncia do agregado (65º capítulo).

#### **2.4.5 O monstro silenciado**

De acordo com Roberto Schwarz, grande crítico machadiano, Capitu satisfaz todos os quesitos da individualização, justamente por não fugir da realidade para a imaginação, por não se dar ao luxo de fantasiar. De acordo com ele, a personagem é forte o bastante para não se desagregar diante da vontade patriarcal, superior. “Embora emancipada interiormente da sujeição paternalista, exteriormente ela tem a de se haver com essa mesma sujeição, que forma o seu meio” (1997, p. 24-25). Seu encanto se deve principalmente ao fato dela ser capaz de transitar no ambiente que superou e o faz com intensa naturalidade.

Entretanto, desde que entrara no meio social de Bentinho e não possuía permissão para se casar, se coloca numa posição bastante delicada ao se apaixonar pelo chefe da família. Por essa razão, “Capitu é literalmente incapaz de agir conforme seus interesses, pois toda declaração de sentimentos verdadeiros será inevitavelmente interpretada como ambição” (GLEDSON, 1991, p. 68). Pensando nisso, não há como negar que para Machado o amor não é uma emoção que possa ser isolada das pressões sociais. Em suma, este é o dilema de Capitu: ao ser adotada por Dona Glória por razões pessoais, não pode se abrir por medo de ser considerada interesseira e seus impulsos, seu silêncio e suas aparentes contradições podem ser o resultado dessa situação ambígua ou a maneira que consegue existir num meio que não lhe

pertence. Vista como o Outro, Capitu também é tida como monstro, já que ameaça, perturba e confunde.

A inocência de Capitu e Bento se baseia numa ilusão, porém Bento jamais se livra dela, acreditando que o amor pode superar todos os obstáculos. Sua falha está no fato de não perceber que há uma escolha a ser feita: se sente atordoado quando Capitu insulta sua mãe, mas evita o problema quando sua namorada o faz enxergar que precisa escolher. Incapaz de encarar a verdade ou a realidade, Bento se satisfaz com sua própria versão delas, “e assim se torna a vítima, bem como o criador de seu ponto de vista sobre a própria existência, e sobre a de outros – ponto de vista organizado, metafórico e aparentemente verdadeiro, mas falso” (GLEDSON, 1991, p. 70). Isso porque sua imaturidade decorrente de uma criação superprotetora, além de impedi-lo de optar por outros caminhos, desempenha importante papel em sua ruína.

No início deste capítulo dissemos que a narrativa de Machado joga com os valores culturais e sociais vigentes, isto é, a condição feminina apresentada é clara: está presa ao estabelecido, conserva o padrão; mas no discurso reservado, no fluxo do pensamento, as suas personagens refutam, questionam os papéis que lhes são destinados na sociedade brasileira. Capitu é um exemplo de mulher que transcende a definição de esposa, mãe e ao mesmo tempo o estereótipo de mulher. Ela busca uma maneira de transpor o estabelecido; luta por emancipar-se, pois está cansada das obrigações sociais e familiares que lhes são impostas; quer experimentar algo que saia de si própria.

De fato, a heroína pode ser também um exemplo da humanidade aterrorizadora, porque permanece icognissível ao ser apresentada através da visão doentia e perturbada de Bento Santiago. Este, como vítima de sua própria retórica e visão distorcida da realidade, está no plano da imaginação e pode ser encarado como um perdedor.

Capitu representa a mulher emancipada, a que se coloca tanto no plano espiritual, quanto no sexual e se mantém ativa, nunca passiva, apesar de não ser detentora da palavra. Seu traço mais pertinente é uma independência quase intrínseca à sua natureza, uma capacidade de não se deixar subjugar. Isso equivale dizer que *Dom Casmurro* apresenta o que Gayatri Spivak (1996, p. 252) chama de subjetificação da mulher, ou seja, aquela que demonstra a categoria de sujeito de sua vida. De fato, há uma leveza, uma espontaneidade no espírito de Capitu que a coloca acima dos papéis que lhe eram reservados na cultura e na sociedade a que pertencia.

Podemos perceber ao longo de nosso trajeto que a construção da figura de Capitu é intencional como montagem de uma armadilha narrativa. Certas características sugeridas na

primeira parte do romance têm o papel de apoiar a traição que o narrador da segunda parte nos empurra. Ao longo desse percurso, o objetivo de Bentinho parece ser o de caracterizá-la como uma jovem voluntariosa, ativa, extremamente racional, calculista, capaz de lidar facilmente com situações embaraçosas e que está disposta a tudo para atingir suas metas – o casamento com alguém de uma classe social mais elevada. Toda a caracterização de Capitu por Bentinho parece fazer parte de um projeto narrativo interessado, que tem propósitos específicos e se rege por uma sucessão de forjadas evidências interligadas. Nesse retrato cresce a imagem de Capitu construída por José Dias – “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” – que será corrigida por Bentinho, num lance que aprofunda o caráter enigmático e talvez destrutivamente sedutor que este quer atribuir à companheira, para “olhos de ressaca”. Uma imagem que lhe interessa compor no sentido de confirmar o posterior – e suposto – adultério, como se pode ver no trecho selecionado abaixo.

Era minuciosa e atenta; a narração e o diálogo, tudo parecia remoer consigo. (...) Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. (...) Era também mais curiosa. As curiosidades de Capitu dão para um capítulo. (...) Tudo era matéria às curiosidades de Capitu, mobílias antigas, alfaías velhas, costumes, notícias de Itaguaí, a infância e a mocidade de minha mãe, um dito daqui, uma lembrança dali, um adágio dacolá... (31º capítulo, p. 81)

Na maneira como o narrador conta os aprendizados de Capitu, sua constante permanência na casa e seu forte interesse pela vida dos vizinhos ricos, percebe-se um tom venenoso como se a moça estivesse sondando a casa para aprender depressa a arte de fisgar um bom partido. Deve ser destacado também no trecho o retrato psicológico que o narrador faz de si mesmo – um caráter hesitante, passivo, emotivo e fraco – como se quisesse marcar o contraste com sua companheira.

O que se pode dizer é que o narrador montou sua narrativa de modo a fazer caber na Capitu de Matacavalos a Capitu adúltera da Glória e a fez parecer um ser reprimido, sem contorno e silenciado. Isso se percebe no já citado décimo oitavo capítulo, onde Capitu nos é mostrada como uma moça íngrata (“Capitu gostava tanto de minha mãe, e minha mãe dela, que não podia entender tamanha explosão” – p. 60), impetuosa (“Capitu continuou a chamá-lhe [a mãe de Bento] beata e carola, em voz tão alta que tive medo fosse ouvida dos pais” – p. 60), agressiva (“... parecia disposta a dizer tudo a todos. Cerrava os dentes, abanava a cabeça...” – p.61) e engenhosa, maquinadora (“Ele [José Dias] gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa,

mostre que quer e que pode”. – p. 63), tudo num único momento da narrativa que terá seu ápice mais adiante no capítulo intitulado “Uma ponta de Iago”.

Quando José Dias fala para Bento, encerrado no seminário, que Capitu “tem andado alegre, como sempre” (62º capítulo, p. 133) tencionando “pegar algum peralta da vizinhança, que se case com ela”, o jovem empalidece e sente que o mundo desaba a seus pés. É nesse momento, com uma maliciosa referência do agregado, que começa a surgir as suspeitas em relação à fidelidade de Capitu, suspeita essas que serão mencionadas até o final da narrativa e, por isso, mola-mestra do romance. Obviamente, isso só acontece porque Bentinho tem uma forte tendência imaginativa, já evidenciada no 40º capítulo.

A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo. (...) a minha imaginação era uma grande égua ibera; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre... (40º capítulo, p. 99)

É bem verdade que, na segunda parte do romance, Capitu vai esvaziando gradativamente e a esterilidade do ato amoroso emblematiza o descentramento da paixão. Embora a relação amorosa se faça presente, ela não é plenamente fecunda. Isolada na própria casa, desacreditada e acusada sem provas, o silêncio é a arma que escolhe para não se entregar as neuroses do marido e também é a única possibilidade que o narrador lhe garante, a fim de não tirar a validade de sua teoria. Dessa forma, silenciado o monstro, Bento Santiago pode falar o que bem lhe aprouver já que detém a palavra, pode engendrar as mais profícuas teses, porque não há quem o conteste, não há outro ponto de vista, é o senhor soberano de sua narrativa e, por isso, sua “verdade” é única.

Não é nada original dizer que Capitu é uma personagem profundamente ambígua, ao contrário do narrador, cuja reclusa familiar afetou sua índole psicológica, a ponto de torná-lo incapaz de se movimentar, de ver além da redoma de vidro em que foi mantido. Sua imaturidade emocional, causada pelo voto de sua mãe em torná-lo padre mesmo antes de seu nascimento e pela influência de José Dias sobre todos na casa, permitiu a Capitu ganhar o predomínio num casamento socialmente desigual e bem pouco saudável.

A história de Capitu é contada por outro que, além de não lhe dar voz, a constrói segundo sua ótica misógina, aquela que vê a mulher como boa *ou* má, santa *ou* prostituta. Na Idade Média já existia um discurso domesticado da mulher que fundia a imagem da bruxa na da Virgem Maria, logrando criar um modelo binário, detentor do bem e, ao mesmo tempo, de uma potência do mal. As situações vividas pela personagem mostram que sua voz fora

silenciada pela dignidade ferida, que se arquiteta a partir de uma dúvida jamais esclarecida. Movida pelo orgulho e pelo respeito à sua condição, Capitu se transforma em fantasma de si mesma e o silêncio é seu único refúgio. De fato, a mulher em *Dom Casmurro* parece presa numa redoma que paralisa suas ações e limita suas trajetórias.

Capitu é uma personagem emblemática: representa a força ferida, a mulher punida. De origem humilde, provoca paixão no vizinho rico e a partir daí recaem suspeitas sobre sua inocência. Prefere a morte a revelar se cometera ou não adultério. Assim como muitas outras personagens femininas (Helena, Jane Eyre), Capitu é uma moça pobre que alcança a estima e até o amor da família e do homem que a acolhe. Dotada de inteligência, sensibilidade, dignidade e beleza ela não deixa de pertencer ao espaço do agregado, da dessemelhança, já que sente na pele o paternalismo nas relações e o direito de mando sobre si. Sua voz é embargada “pela susceptibilidade que atormenta os que vivem sob o domínio das relações de favor” (WANDERLEY, 1996, p. 73). Capitu abdica do amor do marido, da vida estável na capital do Império e da própria vida, em favor da honra, da dignidade pessoal e da manutenção da ordem. O esmagamento lento mas inexorável da personagem se assemelha à destruição do inocente Bentinho transformando-o no desagradável Dom Casmurro.

#### **2.4.6 A mulher fatal dentro de casa**

No mundo sócio-cultural da segunda metade do século XIX, a figura feminina sinalizava perigo quando ambiciona deixar o espaço restrito do lar e partir para o domínio do meio exterior – espaço reservado apenas aos homens. Nesse contexto, não havia outra possibilidade para Machado de Assis a não ser condenar a mulher que circulava fora de casa e, dessa forma, afrontava o marido e a sociedade. Por isso, uma Capitu que figura ousadia, malícia e “traição” deve sair de cena podendo esperar somente pela morte. No entanto, não bastava ir buscar essa mulher na rua, “era necessário que o perigo não apenas rondasse a casa, mas estivesse presente nela mesma, de preferência incrustada no elemento de sustentação do sistema, o proprietário Bentinho” (PASSOS, 2003, p. 14).

Entretanto, para garantir a veracidade e conseguir o efeito catártico no leitor, era preciso caracterizar a vizinha desde a infância apelando para alguns dados “da categoria de mulheres que destroem a vida e a reputação de um homem” (PASSOS, 2003, p. 15). Por esse motivo, não se pode esperar um *happy end* da relação com esse tipo de mulher, já que ela pode levar à degradação e à perda da inocência. Aliás, o perigo associado à beleza, que é uma

marca da literatura cultivada principalmente pelos românticos<sup>35</sup>, aparece em *Dom Casmurro* com muita força, basta notar que a figura feminina “de condição social inferior é bela, misteriosa e atraente, personificando o amor juvenil, marca inicial da afetividade tão ligada à casa, aos costumes patriarcais e aos encantos das famílias que se conhecem e se estimam, malgrado a diferença de posses e prestígio” (PASSOS, 2003, p. 26). Vejamos alguns exemplos dessa beleza que tanto incomoda o narrador.

[Prima Justina] não disse mal dela; ao contrário, insinuou-me que podia vir a ser uma moça bonita. Eu, que já a achava lindíssima, bradaria que era a mais bela criatura do mundo (22º capítulo, p. 68 – grifo nosso).

Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca pesteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma ninfa! (33º capítulo, p. 86 – grifo nosso).

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. (104º capítulo, p. 192 – grifo nosso).

Nos primeiros exemplos, extraídos da primeira parte da narrativa, percebemos em Bentinho uma paixão adolescente que idealiza a amada, transformando-a numa entidade mitológica; já no último trecho, pertencente à segunda parte do romance, esse sentimento inocente e saudável vai dando lugar a um ciúme doentio, descontrolado, onde o amor místico cede e é preenchido pela possessividade e pela angústia. Incomodado com exposição da figura da mulher que atraía olhares masculinos, Bento Santiago vai mostrando aos poucos uma Capitu exibida, que gostava de sair de casa para provocar o marido e despertar desejo em outros homens.

A alegria com que pôs o seu chapéu de casada, e o ar de casada com que me deu a mão para entrar e sair do carro, e o braço para andar na rua, tudo me mostrou que a causa da impaciência de Capitu eram os sinais exteriores do novo estado. Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo, também (102º capítulo, p. 189).

Já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se fartavam de olhar para eles [os braços], de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por eles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido (105 capítulo, p. 192).

<sup>35</sup> A esse respeito consultar PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003. Segundo o autor, os românticos cultivaram a idéia da magia destruidora feminina apresentada em cortesãs famosa, ciganas deslumbrantes que representaram o tema da Mulher fatal, “cujo erotismo estofava a trama e também fazia ressaltar o contraste com a regrada vida burguesa” (p. 26).

É interessante perceber nesses dois trechos que Machado busca uma conciliação impossível: retratar em Capitu alguns aspectos da mulher fatal e ao mesmo tempo concebê-la uma senhora do lar, bem casada e sem nenhum motivo aparente para a traição. Isso posto, fica fácil lembrarmos da figura de Emma Bovary, mas em *Dom Casmurro*, “Machado vai mais longe, porque, desde o início, acena com um “fechamento” familiar que se mostra significativo e dá à inserção de Capitu no quadro doméstico a característica de elemento problematizador” (PASSOS, 2003, p. 31).

Continuei a alisar os cabelos, com muito cuidado, e dividi-os em duas porções iguais, para compor as duas tranças. Não as fiz logo, nem assim depressa, como podem supor os cabeleireiros de ofício, mas devagar, devagarinho, saboreando pelo tato aqueles fios grossos, que eram parte dela. (...) Os dedos roçavam na nuca da pequena ou nas espáduas vestidas de chita, e a sensação era um deleite (33º capítulo, p. 86).

Capitu ia crescendo às carreiras, as formas arredondavam-se e avigoravam-se com grande intensidade; moralmente, a mesma coisa. Era mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés até a cabeça. Esse arvorecer era mais apressado, agora que eu a via de dias a dias; de cada vez que vinha a casa achava-a mais alta e mais cheia; os olhos pareciam ter outra reflexão, e a boca outro império (83º capítulo, p. 162).

Temos aí a mulher que contempla em si poder e sensualidade, onde “império e explosão do corpo insistem na condição do fascínio. (...) A impressão que ela causa faz revitalizar-se ou nascer a perspectiva do encontro com o sexo” (PASSOS, 2003, p. 35-36). Nesse sentido, o corpo de Capitu estará sempre em evidência, característica muito comum nas narrativas que trazem à tona o tema da mulher fatal que destrói o homem. Em *Dom Casmurro* o corpo propicia relações e imagens de vários tipos, fundindo-se na metonímia dos olhos. Estes serão o elemento que particulariza a mulher na obra e sua caracterização oscila entre “claros e grandes”, herdados da mãe, de cigana oblíqua e dissimulada, de ressaca. De acordo com Gilberto Pinheiro Passos, os olhos de Capitu

tendem a espreitar, aquilatar diferenças, estudar oportunidades. Sedução e cálculo complementam-se no olhar oblíquo, que arrebatava, fingindo indiferença e busca o encontro, por meios indiretos. No século XIX, o sexo feminino não tem o direito da livre expressão de sentimentos. Olhar é um meio de dar a conhecer sem o compromisso da palavra que, mais social e marcante, vincula de modo imperioso (PASSOS, 2003, p. 38).

Em outras palavras, como já dissemos anteriormente, os olhos de Capitu têm o mesmo poder e força da voz autorizada de Bentinho, detentor da palavra, do juízo e da mulher. “Presentes num corpo que o tempo o tornará mais e mais sedutor, os olhos representam a

ponte entre a condição da Mulher e as expectativas afetivas do narrador” (PASSOS, 2003, p. 39). Sem direito à palavra, só resta à mulher olhar e ser olhada, se fazer vista através de uma marca que a torna perigosa ao mesmo tempo em que objeto de desejo. Representada a partir de um padrão que é tido como inerente a todas as mulheres, Capitu carrega em si o drama de ser bonita e desejada e, exatamente por isso, temida e descartada.

A imagem dos olhos de Capitu é construída por José Dias e posteriormente endossada por Bentinho. As opiniões de José Dias incutidas na mente de Bento Santiago tentam manter o *status quo* ao qual se sente ligado e constituem a voz do mundo, aquela que alerta aos perigos da figura feminina, tentando proteger o homem que, apesar de ser a parte forte da relação, é sempre vítima da mulher. Essa proteção se dá ao nível social, o agregado “propaga dúvidas a salientar os desníveis sociais que conhece tão bem” (PASSOS, 2003, p. 46). Por isso, o agregado nos revela muito dela: Capitu é fonte de problemas, traz em si a marca da negatividade familiar e, sendo assim, deve-se desconfiar de seus encantos.

Nesse sentido, Capitu carrega a marca da diferença e esta é tida como perigosa porque é superior, porque não se deixa subjugar, porque enfrenta os homens que a desmerecem. A idéia dos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” é pejorativa, assim como tudo que envolve Capitu: suas curiosidades, seu interesse em aprender, seu carinho pela mãe de Bento, sua amizade com Escobar. Seus olhos “malignos, porque ofertados pelo demônio, trazem a marca da alteridade malsã, presente na relação com os ciganos, povo nômade de língua e costumes para sempre estrangeiro, ao mesmo tempo que imemorialmente perseguido e temido” (PASSOS, 2003, p. 38-39 – grifo nosso).

O estrangeiro em *Dom Casmurro* está associado à mulher marcando sua minoria em todos os sentidos: a minoria de ação, de voz e de defesa. Há uma relação de força entre o narrador e Capitu confrontada entre as palavras deste e os olhos daquela. Nesse jogo de poder, Bento Santiago “tentará retratá-la num embate ambíguo entre a fascinação, o medo e a consciência mais ou menos aguda de estar sendo arrastado para o opróbrio” (PASSOS, 2003, p. 56). A fase de ruptura se dá quando o casal não consegue resolver o conflito criado por Bento e imposto à Capitu, conflito este associado ao gênero, já que entre ambos não há identificação, devido à opressão, a subjugação e ao poder. A diferença marcada pela não-aproximação e pela inexistência de um diálogo mental faz com que a mulher sinta-se estranha em seu próprio meio e, por isso, deseja lutar-se das amarras do marido. Entretanto, por ser uma obra que perpetua a distinção masculino/feminino não há uma possibilidade de saída para as mulheres e a luta silenciosa que trava com Bentinho é mais uma tentativa fracassada. Exilada de si mesma, a mulher é condenada a morrer sozinha. Vale ressaltar que

A palavra masculina é, também muitas vezes, a palavra do sobrevivente. É necessário que a Mulher – por ser transgressora – seja punida sobretudo com a morte. (...) A morte – simbólica e terminante – põe fim ao risco, não apenas porque rearticula a moral, fazendo em que o desregramento suceda a ordem anterior, mas também porque ajuda a configurar – juntamente com a doença e a decrepitude, o império do desprazer. Não há lugar, no mundo organizado da produção, para essa figura – inquietantemente perdulária – que, ao mesmo tempo, liberta e aprisiona o homem (PASSOS, 2003, 57-58 – grifo nosso).

A falta da palavra reveladora da Mulher acarreta em sua condenação: diante da impossibilidade da defesa, Capitu tem seu discurso castrado por um homem que se interpõe entre ela e o leitor com a voz autorizada de alguém culto e detentor do poder social – o *homme de qualité*<sup>36</sup>. “Dá-se, aqui, um misto de altivez e – paradoxalmente – submissão. Nada nela é revelador, pois não encarna mais a figura da marginal, mas de uma burguesa do século XIX brasileiro, presa a um sistema patriarcal férreo, por mais que nosso narrador tente velá-lo”. Nesse sentido, “em *Dom Casmurro*, tudo se dá dentro dos padrões do respeito às aparências, configurando-se, mais uma vez, os ditames de uma narrativa que vem abolir o caráter marginal da Mulher, imergindo-a no clima recatado da família” (PASSOS, 2003, p. 83). Por isso, a condição feminina na obra está clara, ela conserva o padrão, na medida em que à mulher não é reservado outro domínio a não ser o privado, o submisso, o regrado pelo homem que impõe as normas a seguir e pune o não cumprimento destas.

Mesmo não sendo a personificação da cigana nem da cortesã, Capitu guarda traços de ambos os perfis femininos que denotam minoria, “ao mesmo tempo que incorpora os elementos caracterizadores da vida recatada da burguesia religiosa representada pela família vizinha e rica (PASSOS, 2003, p. 41). Essa idéia da mulher como duplo – anjo monstro, ou seja, a dona de casa, mãe, esposa dedicada e a infiel – faz de Capitu um enigma que nenhum dos personagens consegue desvendar. Desse modo,

a composição da personagem acompanha essa oscilação pendular que a tornará para sempre um misto de mistério e encanto, tanto mais pelo fato de se cruzarem nela o dado religioso, a modernidade urbana, em contraponto ao caráter patriarcal. (...) Daí a magnitude do “perigo”, já que a figura assim formada ultrapassa, em larga medida, os domínios senhoriais e incorpora indagações amplas que não encontram resposta nos acanhados limites desse narrador timorato, cuja explosão de sensualidade deverá ser acompanhada da dificultosa integração da vizinha à estrangeira (PASSOS, 2003, p. 52).

---

<sup>36</sup> Termo utilizado por Gilberto Pinheiro Passos, em sua obra *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003, quando se refere à Bento Santiago.

A idéia da mulher como estrangeira em *Dom Casmurro* se refere ao fato dela não encontrar no homem uma relação de cumplicidade, de troca, de respeito, já que não há valorização nem convívio harmonioso com as diferenças. Capitu representa o Outro, o excluído, o marginal que, ora Mulher fatal fazendo do marido uma marionete, ora anjo do lar, orgulhosa de sua condição de casada, precisa ser combatido com as amarras morais e sociais que o marido convenientemente lhe impõe. Essa caracterização dupla da mulher – anjo e monstro, cortesã e santa –, a mesma que Bentinho faz das duas mulheres de sua vida, faz de Capitu uma personagem ardilosa, capaz de várias máscaras para atingir um objetivo. Vejamos como se efetiva sua representação de anjo, haja visto que o monstro já foi evocado com tanta ênfase nesse trabalho.

Capitu não era menos terna para ele e para mim. Dávamos as mãos um ao outro, e, quando não olhávamos para o nosso filho, conversávamos de nós, do nosso passado e do nosso futuro (108º capítulo, p. 197).

Nos trechos acima fica nítido seu caráter maternal, sua felicidade com a nova vida junto ao marido, seu cumprimento do dever de esposa, mãe e dona do lar. Embora Capitu seja muitas vezes reconhecida por tudo isso, pela sua dedicação no lar, por se sentir feliz com a vida de casada e ostentar com orgulho o título de esposa, não é sua imagem de anjo que se sobressai na narrativa, ao contrário, a idéia de cigana e cortesã será fortalecida pelo elemento complicador e causador de toda a ruína do relacionamento, já fadado ao fracasso: o suposto adultério. Acusada de infidelidade, sua conduta moral é colocada à prova e a conclusão que o narrador chega e faz parecer a única possível é a de que a esposa poderia ser vista como cortesã. Nesse sentido, vale lembrar

que cortesãs, em geral, são conhecidas em razão de seus apelidos, mais do que por seus nomes. (...) Portanto, em Capitolina/Capitu não há apenas redução silábica, mas a passagem da “lealdade” sugerida para o à-vontade familiar da moça que, em caminhada decisiva, penetra em mundo diverso do seu, carreando para ele as supostas “marcas” de sua origem, já que o novo espaço a ser partilhado é composto de suspeitas e logros. Suspeitas que têm sua origem no agregado sempre alerta (PASSOS, 2003, p. 45).

O *locus* da Mulher fatal é o espaço público: a rua, o teatro, casas de amigos e festas, enquanto que o ambiente da mulher respeitosa é o privado, o lar. Entre ambos situa-se o espaço da janela, o *locus* intermediário e, por isso, causador de ciúmes por gerar dúvidas. Situado entre “a atmosfera “sacrossanta” da felicidade, as exigências da lei patriarcal e a possibilidade de traição”, a janela é onde “o público espreita o privado, do mesmo modo que a figura feminina, ao olhar a rua e ser olhada pelos que nela estão, instaura o reino da

ambigüidade, pois apresenta a possibilidade de se oferecer, na condição de promessa” (PASSOS, 2003, p. 48). Capitu transita entre ambos com imensa naturalidade, ao contrário de Bentinho que não se desloca no espaço e se incomoda com o fato da mulher conseguir penetrar nesses dois mundos tão díspares.

Resumindo, *Dom Casmurro* revela claramente “a existência de dois mundos distintos entre si, porque orientados segundo normas e códigos distintos para um e para outro, para homens e mulheres” (STEIN, 1984, p. 75). Essa distinção é o que Toril Moi chama de *patriarchal oppression*, mencionada no primeiro capítulo deste trabalho. A obra, que solidifica o patriarcalismo nos quer fazer acreditar que determinadas características são inerentes à mulher. No caso de Capitu, esses traços característicos são a dissimulação, a perfídia, a falsidade, o caráter maquiavélico, confrontando com aquilo que o narrador espera dela – doçura, meiguice, submissão, dependência. Apesar de lutar por independência e se mostrar uma mulher ativa, Capitu traz muito dessa essência feminina, definida por Julia Kristeva como feminilidade, reforçando o falocentrismo.

Essa mesma concepção de gênero também é percebida em Henry James que é capaz de conceber uma mulher independente financeiramente, contudo não a liberta das amarras da sexualidade reprimida, dos desejos de ascensão social por meio do casamento e da histeria, traços característicos da preceptora inglesa do século XIX, assunto do próximo capítulo desta dissertação.

### **CAPÍTULO 3**

#### ***THE TURN OF THE SCREW: A (DES) CONSTRUÇÃO DA MULHER***

### 3.1 Henry James: um homem dividido entre o Velho e o Novo Mundo

Henry James nasceu na cidade de Nova Iorque em 15 de abril de 1843 e faleceu em Londres em 28 de fevereiro de 1916, tendo residido na Inglaterra desde 1876 e sendo cidadão britânico naturalizado desde o verão de 1915. Filho de Henry James Sr., homem que se dedicava ao estudo de filosofia e teologia e herdeiro de uma pensão vitalícia de dez mil dólares por ano, e de Mary Robertson Walsh de origem irlandesa e presbiteriana devota, James recebeu uma educação pouco convencional. Henry Jr. e seu irmão William herdaram do pai a atitude séria diante das questões morais e um espírito de tolerância religiosa. A família viajava muito chegando a morar na Inglaterra, França, Suíça e Alemanha (MCELDERRY, 1965, p. 17-22).

James se interessava muito por conferências sobre literatura e filosofia e chegou a assistir uma dissecação na escola de Medicina. Em 1860, resolveu estudar arte, mas em setembro de 1861 ele desistiu e se matriculou na *Lawrence Scientific School*, de Harvard, e meses mais tarde ingressou na escola de Direito. Sua carreira nessa área durou pouco tempo e em 1863, James se dedicou ao trabalho de escrever; é desse ano seu primeiro conto “A Tragedy of Error”. Desde cedo, James mantinha contato com clássicos da literatura inglesa, francesa, americana, alemã e russa. No decorrer dos últimos anos da década de 1860, James escreveu uma série de contos e críticas, continuava a residir com a família em Quincy Street, Cambridge, mas a rivalidade entre ele e o irmão William crescia consideravelmente. Além disso, Cambridge não oferecia oportunidades para sua carreira, seus velhos amigos moravam longe, novos companheiros eram difíceis de encontrar e a prima que tanto admirava Minny Temple vivia doente (MCELDERRY, 1965, p. 22-24).

Decidiu, então, em 1869 partir para a Europa e lá ficou por um ano: viajou pela Inglaterra, França, Suíça e Itália. Em março de 1870 recebe a notícia da morte de Minny Temple e volta para Cambridge. Lá, intensifica sua produção escrevendo artigos, contos e novelas. Mas a vida em Cambridge era insuportável e em 1872 retorna à Europa com a irmã Alice e “Tia Kate”, irmã de sua mãe. Seguiram para Liverpool, Chester, Oxford, Londres, Paris e Genebra. Na suíça a irmã, que sofria de distúrbios nervosos e tentara suicídio pouco tempo antes, se sente mal e juntamente com a tia volta para casa no mesmo ano. James ficou na Europa até março de 1874.

A decisão de James de morar definitivamente no estrangeiro tem sido muito discutida pelos críticos. Embora de espírito independente, James ficou dependendo da fortuna do pai

por muito tempo e quando decidiu morar sozinho tinha trinta e dois anos de idade. Salvo os três anos de residência no estrangeiro – de 1869 a 1874 – sempre havia morado em sua terra. Mesmo ganhando o suficiente para o seu sustento logo após a Guerra Civil, fez um acordo com os seus editores para que o pagamento fosse feito ao pai que mais tarde o remeteria. Isso levou a pequenos desentendimentos com o irmão devido a suas despesas exageradas. William era de caráter impulsivo e tendia a humilhar o irmão mais novo. “Em suma, já era tempo de tornar-se independente. Já havia adquirido alguma experiência. Já tivera tempo de cogitar do seu futuro” (MCELDERRY, 1965, p. 32-33).

Em novembro de 1875, Henry James chega a Paris e fixa residência bem no centro da cidade, próximo a Rue de Rivoli. Já estava bem familiarizado com a cidade devido a suas visitas em 1855 e 1858 e começa a trabalhar nas cartas que o *Tribune* de Nova Iorque o havia contratado para escrever. Depois, se muda para a Inglaterra: “aos trinta e três anos de idade e depois de muitas viagens, James fixou-se em Londres, em dezembro de 1876 e lá ficou durante quarenta anos” (MCELDERRY, 1965, p. 40). Considerava Londres uma das melhores cidades para se viver e lá escreveu “Daisy Miller” (1879), “A Portrait of a Lady” (1882) e “The Princess Casamassima” (1886).

Sempre se sentiu muito mais inclinado a viver na Europa, achando a América hostil à vida de um homem que só queria dedicar-se à arte literária. Mas, o tema do americano atraído e, eventualmente, traído pelos valores do Velho Mundo é freqüente em sua obra. Enquanto viajava de Veneza a Paris, escreveu sua primeira novela, “Watch and Ward” (1871). Obras como “Roderick Hudson” (1875), “The American” (1877) e “The Europeans” abordam o tema das diferenças entre os dois continentes (LOPES, 2004, p. 160).

James nunca se casou. Sua longa vida, as viagens pela Europa na adolescência e sua carreira como escritor formam um quadro feliz e compensador. Produziu ao longo de sua carreira uma vasta obra: vinte novelas, uma centena de contos, um sem-número de críticas literárias e várias peças de teatro, mas teve sucesso limitado como dramaturgo. “Atingiu um refinamento literário que muitos críticos consideram incomparável em suas últimas obras, como “What Maisie Knew” (1897), “The Awkward Age” (1899), “The Wings of the Dove” (1902) e “The Golden Bowl” (1904)” (LOPES, 2004, p. 160). Além disso, sua inteligência, seu espírito agudo e sua natureza afetuosa lhe garantiram a amizade sincera de notáveis personalidades, como Thackeray, Turgenev, Russell Lowell, Emile Zola, Flaubert, George Eliot, Stephen Crane, G. B. Shaw, Robert Louis Stevenson, entre outros (MCELDERRY, 1965, p. 17-18).

Em 1915, James se naturalizou cidadão britânico depois da Primeira Guerra Mundial ter sido interrompida, fato que deixou o escritor bastante consternado, chegando a lamentar ter vivido tanto para presenciar o horror da guerra. “Morreria a 28 de Fevereiro de 1916, após sofrer um colapso em Dezembro do ano anterior. Enquanto aguardava a morte, exclamou: ‘So, this is it at last, the distinguished thing!’”<sup>37</sup> (LOPES, 2004, p. 160). Dono de uma ficção contundente perpassada por um inglês sóbrio e refinado, James foi (e ainda é) admirado pela sua peculiar maneira de escrever, por seus personagens riquíssimos e desconcertantes e pela condução do leitor que fica preso a seus enredos. É sobre esse fantástico estilo que discorreremos a seguir.

### 3.1.1 O realismo jamesiano: o método dramático do romance psicológico

Muitos críticos literários como o amigo do escritor Percy Lubbock, Umberto Eco, John Gledson, entre outros consideravam que o romance ideal seria aquele cujo ponto de vista se adapta perfeitamente ao leitor, ou seja, aquele onde o tratamento dramático se sobrepõe ao pictórico. Para Lubbock esse era um traço característico do romance de Henry James, capaz de transformar acontecimentos aparentemente triviais em motivo de profunda reflexão. Dono de um estilo considerado sutil, James utiliza e explora de maneira muitas vezes inédita um método dramático e imparcial. Através de seus personagens e de suas histórias, retratou com realismo e elegância, com objetividade e sutileza as transformações sociais de sua época.

Criador do romance cosmopolita e iniciador do romance psicológico moderno, James muito contribuiu para o enriquecimento da literatura de língua inglesa. Para Marques Rebelo, no prefácio da obra traduzida *Os Inocentes* (1972, p. 6), “o continente americano produziu muito poucos espíritos tão seletos. E não tem dado à humanidade nenhuma outra imaginação comparável à de James em finura, vigor e beleza”. Para Peter Conn (1969, p. 246-47),

his fictional method depended on a close reading of the textures and surfaces of human intercourse – the “cluster of appurtenances” that envelops each individual and knits men and women together in meaningful patterns of relation.

He worked inward, deducing what was morally and psychologically significant from what he sweepingly called the “manners” of a society. (...) His interest was not in incident but in analysis: he cared passionately for what he called “the handling” of his materials<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Então, finalmente, esta é a coisa tão distinta! (tradução nossa).

<sup>38</sup> Seu método ficcional dependia de uma leitura íntima das texturas e superfícies da relação humana – o “grupo da possessividade” que envolve cada indivíduo e tece junto homens e mulheres em significativos modelos de relação. Ele trabalhou intimamente, deduzindo o que era moralmente e psicologicamente significativo daquilo

Ainda segundo Peter Conn (1969, p. 303), a ficção jamesiana consiste na tarefa complicada de analisar e julgar as relações humanas num mundo social de aparências enganosas. É o que Robert Spiller (1960, p. 171) chamou de “a realism of fact and a realism of method”<sup>39</sup>. Seus personagens são construídos cuidadosamente e o resultado é um estilo verbal com possibilidades infinitas. Além disso, foi considerado um crítico arguto, com um método próprio de avaliação e a partir de suas teorias a respeito dos próprios romances que escreveu somos capazes de compreender um pouco melhor sua ficção. De acordo com Sérgio Bellei (1998, p. 119),

What characterizes the citizen of literature itself is his capacity to experience variety and diversity, as is the case of James who wrote novels about the “international theme”. This acceptance of variety, of conflicting and even contradictory meanings, it also primarily distinguishes his theory of the novel from the other theories. It is a view in which the transcendence of space, of the limited space of America, involved also a transcendence of time that made James the critic a representative voice of his own time and a voice in which echoes of the other times and places would be present as well<sup>40</sup>.

Além disso, sua obra é considerada uma ponte cultural entre Europa e Estados Unidos e pela originalidade e nova forma artística que introduziu na narrativa, a estética do romance muito lhe deve. Foi um dos maiores escritores realistas, explorando o método de narração indireta: o enredo surge através do reflexo dos acontecimentos na consciência das personagens. É um método eminentemente dramático, pois o autor se mantém na imparcialidade, deixando aos próprios personagens a tarefa de pensar e agir.

Num romance desse tipo a correspondência entre a ação e as personagens é tão essencial que mal se pode encontrar termos para descrevê-la sem parecer exagerar; poder-se-ia dizer que uma mudança na situação envolve sempre uma mudança nas personagens, enquanto toda mudança, dramática ou psicológica, externa ou interna, ou é causada ou é configurada por alguma coisa existente em ambos. Seu enredo é parte de seu significado (MUIR, 1971, p. 24).

Em outras palavras, o autor textual está oculto, dissimulado, quer em relação às personagens, quer em relação aos receptores do texto, cabendo somente às personagens que

---

que ele radicalmente chamou de “maneiras” da sociedade. (...) Seu interesse não era em incidente, mas em análise: ele cuidava apaixonadamente daquilo que chamou de “controle” de seus materiais (tradução nossa).

<sup>39</sup> Um realismo de fato e de método (tradução nossa).

<sup>40</sup> O que caracteriza em si o cidadão da literatura é sua capacidade de experimentar variedade e diversidade, assim como é o caso de James que escreveu romances sobre um “tema internacional”. Sua aceitação de variedade, de conflito e mesmo de significados contraditórios também é o que primeiro distingue sua teoria do romance das demais teorias. É uma visão na qual a transcendência do espaço, do espaço limitado da América, envolveu também a transcendência do tempo que fez James como crítico a voz representante de seu próprio tempo e uma voz que ecoa de outros tempos e lugares também poderiam estar presentes (tradução nossa).

comunicam entre si e com os leitores total responsabilidade dos atos de enunciação. Para Wallace Leal Rodrigues (1980, p. 10),

Henry James é um artista da linguagem, estilista admirável, que se destaca, entre seus compatriotas, pelo requintado apuro da expressão. Sua extensa obra revela poderoso espírito analítico e seguro domínio da arte da composição literária. Foi um mestre da narrativa, de nobre e elevada independência de raciocínio e opiniões.

Para James, o romance deve ser a ilusão da vida da maneira mais intensa possível e, para atingir esse objetivo, é necessário que haja domínio das técnicas e em seguida disfarçá-lo para que o produto final seja o mais próximo da realidade. “Se a narrativa é tempo, fluxo de experiências, deve ser também uma *Gestalt*, forma apreensível ao olhar” (JAMES, 2003, p. 19). Isso equivale dizer que a ficção jamesiana é “um retrato da vida, sendo esta última definida como uma cena contínua e infinita, na qual o olhar é capturado por milhares de direções ao mesmo tempo, sem nada capaz de prendê-lo num centro fixo” (JAMES, 2003, p. 27).

Com uma técnica que se aproximava da dramaturgia, James opta sempre por mostrar o desenrolar do processo de criação, dilatando a narrativa a partir de um rigor formal até certo ponto exagerado. Paradoxalmente, quando mais manipula a forma, quanto maior a quantidade de composição empregada, maior a impressão de realidade. Para ele, “a questão está relacionada com o poder do simulacro, que representa a essência do real e, pelo menos em termos essencialistas, pode ser visto como uma representação mais real do que o verdadeiro objeto representado” (JAMES, 2003, p. 66). Isso quer dizer que ao criar um padrão ilusório, a vida se mostra forjada, alterada pelo olhar do artista e, por isso, nos parece mais real do que na verdade é. O mundo retratado faz parte de consciência do autor e, por isso, não pode ser separado dela. Nesse sentido, “o objeto da arte é sua própria imaginação de artista, sua própria consciência, seu próprio discernimento. A aventura do mapeamento da criação decorre, em grande medida, da exploração da mente criadora” (JAMES, 2003, p. 77).

Em relação do estilo de James, Richard Blackmur (1937, p. 21) faz uma lista das técnicas utilizadas pelo escritor na maior parte de suas obras: o uso de uma inteligência central como ponto de vista para a condução do enredo; o método usado pelo autor para chegar ao tema; a superioridade de alguns assuntos em relação a outros; os mecanismos que o escritor utiliza para “moldar” seus leitores; os meios para evitar a lentidão da narrativa; a importância da atenção e da apreciação da leitura; a abordagem indireta e a cena dramática; o tema internacional; a problemática do tempo; os recursos irônicos e a ambigüidade estrutural.

Muitas dessas técnicas estão presentes na construção de *The Turn of the Screw* que não escapa à denominação de uma das obras mais enigmáticas do escritor. Segundo William Goetz (1979, p. 338), a obra jamesiana funciona como uma espécie de caleidoscópio, abrindo-se a vários níveis de significados. É essa gama de sentidos, de interpretações que se sobrepõem e dão mais uma volta no parafuso que trata esse capítulo. A seguir exploraremos a questão do terror e suas consequências dentro da narrativa e mais adiante vamos propor uma análise da preceptora que narra suas insólitas memórias.

### 3.1.2 O terror absoluto de *The turn of the Screw*

Em *The Turn of the Screw* encontramos um universo denso, capaz de autênticas revelações, atravessado pela prosa da jovem governanta num tom misterioso e sombrio. James terminou a obra em novembro de 1897, mas a novela foi primeiramente publicada em formato de folhetim, em edições do jornal *Collier's Weekly*, em 1898, entre janeiro e abril, a fim de contemplar um pedido dos promotores do periódico para que escrevesse algo apropriado para as comemorações dos tradicionais festejos que vão do Natal até o Dia de Reis. “Enquadra-se bem no gênero novela, em que Henry James foi particularmente bem-sucedido, constituindo um paradigma desse formato “curto demais para ser um romance e longo demais para ser um conto”” (LOPES, 2004, p. 5).

A novela se assemelha muito a uma peça teatral não apenas pelo fato do narrador estar na primeira pessoa, mas principalmente pelo assunto e a linguagem serem dramáticos. A sequência de eventos dá ao leitor a idéia de estar assistindo à trama, talvez pelo suspense que se instala em cada linha, onde os horrores insinuados têm o efeito de uma bomba-relógio. Nesse tipo de texto, o leitor simplesmente presta atenção na história e observa o desenrolar dos fatos; ele não tem autonomia nem autorização para participar dos episódios, podendo apenas refletir sobre eles e tirar suas próprias conclusões. De acordo com Todorov (1969, p. 22),

nas novelas de Henry James, onde o texto se organiza em torno de acontecimentos sucessivos, provenientes de uma ou de várias pessoas, de um mesmo acontecimento (portanto temporalidade tipo “eterna volta”) e onde o tema principal é o da percepção, da busca humana no mundo, todas as peripécias da narrativa são anunciadas de antemão, ou seja, a noção de acontecimento original é profundamente contestada e o tema fundamental é o lugar do homem no mundo.

Em *The Turn of the Screw* isso não seria diferente: vemos uma mulher desgarrada, solta num ambiente que não lhe pertence, tentando se encontrar a qualquer custo. Mas a história não é, em essência, dramática, apenas o método de sua condução. Em outros termos, “é a manipulação da matéria que dramatiza os “conflitos internos” e os motores da consciência captados pela obra. O que interessa é acompanhar o descortinar dos eventos externos na mente do leitor” (CARONE, 2003, p.1).

Em relação aos eventos narrados, a novela foi considerada por muitos críticos um romance fantástico ou então uma história de terror, pois se pode notar a presença de muitos fatos sobrenaturais. Segundo Calvino (2004, p. 10-11),

o conto fantástico nasceu na Alemanha como o sonho de olhos abertos do idealismo alemão, com a intenção declarada de representar a realidade do mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação, conferindo a ela uma dignidade equivalente ou maior do que a do mundo da objetividade e dos sentidos.

E é com Henry James, que não sabemos definir se americano, inglês ou europeu, que o fantástico do século XIX tem o seu ápice. Os fantasmas que aparecem na novela em destaque são bastante elípticos: podem ser uma encarnação do mal sem rosto e sem forma, como a diabólica Miss Jessel ou então uma aparição sugestionada por um desejo incontrolado, como o atraente Peter Quint. Em *The Turn of the Screw*, o sobrenatural é invisível, a presença do mal está além de qualquer imaginação; mesmo porque não é a imagem visual do fantasma que importa, mas “o nó das relações humanas a partir da qual o fantasma contribui para amarrar” (CALVINO, 2004, p. 433).

No que concerne à temática, ainda de acordo com Ítalo Calvino (2004, p. 9-10), “o tema de uma narrativa fantástica é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda”. A essência da literatura fantástica é o confronto entre a realidade daquilo que se vê – alucinações projetadas pela mente, “coisas habituais que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa, aterradora” – e as oscilações de níveis de realidades inconciliáveis.

Para Todorov (1969, p. 191-92), a narrativa fantástica se caracteriza não pela presença de acontecimentos sobrenaturais, mas pela maneira como os percebem o leitor e as personagens. Quando um fenômeno inexplicável acontece, o leitor se vê obrigado a escolher entre duas soluções: “ou atribuir esse fenômeno a causas conhecidas, à ordem normal, qualificando de imaginário os fatos insólitos; ou então admitir a existência do sobrenatural,

trazendo, pois uma modificação ao conjunto de representações que formam sua imagem do mundo”. Sendo assim, o fantástico dura o tempo dessa incerteza, onde o leitor irá optar por uma ou outra solução, deslizando para o estranho ou para o maravilhoso.

Nesse sentido, percebemos na novela jamesiana que o fato extraordinário narrado deixa um resquício de explicação racional, ainda que seja a da alucinação ou do sonho. Além disso, há uma perplexidade diante de um fato inacreditável, uma hesitação entre uma explicação racional e realista e o acatamento do sobrenatural. Todavia, “a personagem do incrédulo positivista que aparece freqüentemente nesse tipo de narrativa, vista com piedade e sarcasmo porque deve render-se ao que não sabe explicar, nunca é contestada em profundidade” (CALVINO, 2004, p. 10).

Ao assumir certa postura inédita, a obra pode corresponder também a uma etapa na vida do autor. Além disso, sabe-se que no fim do século XIX houve grande interesse pelo hipnotismo e pelo espiritualismo. O interesse de Henry James por esses fenômenos pode ser talvez legado de seu avô irlandês, sempre às voltas com o misticismo de Swendenborg e Blake; ou então uma sugestão das cogitações espirituais de seu irmão, o filósofo William James, criador do primeiro laboratório para pesquisas psíquicas no Novo Mundo e idealizador do Pragmatismo; e mais ainda, não fosse o próprio James cultor declarado de fenômenos paranormais, além de membro dedicado da *British Society for Psychical Research*.

*The Turn of the Screw*, de acordo com muitos críticos, teria sido produto de certa desilusão literária, já que era fruto do período no qual James começou a desligar-se de sua pátria, revelando intenção de estabelecer-se em definitivo na Europa. Afastado de Londres, morando em Rye, no condado de Sussex, numa velha mansão isolada, cercada de altos muros, já coroado pelo sucesso, tudo indicava que James demandava uma espécie de autocrítica, procurando assuntos incomuns que poderiam refletir aquilo que alguém chamou de “crise em sua carreira”.

Ao contrário do que acreditavam, sua novela fez tanto sucesso que se tornou uma das obras mais populares do autor. Entretanto, provocou enorme polêmica, porque nunca ficou claro se a preceptora, que narra a história de um casal de crianças possuído por dois espíritos – um criado de quarto e uma antiga governanta – numa mansão no interior da Inglaterra, viu de fato os fantasmas ou os fantasiou. A obra, envolvendo personagens infantis, abordando temas perturbadores e que assumiu posição especial em sua arte, exemplificou seu estado íntimo, sua concepção da narrativa sobrenatural.

A autora das memórias se empenha em garantir a autenticidade do relato e para narrar eventos tão singulares, adota um discurso não menos peculiar pautado em devaneios. As

entradas do diário, divididas em capítulos que seguem uma ordem cronológica não muito rígida, formam unidades breves, centradas em determinado episódio. O romance gira em torno da elucidação de um mistério e apesar de ter um toque de romance policial, a obra beira o conto de terror. Para isso, a novela possui três narradores

e, quem sabe Deus, quantos infernais giros interpretativos; os deleites pantanosos que oferece parece não ter limites. O principal suspeito, sem dúvida, é James, o artífice de um artifício que, a partir de si, se espatifa em milhares de espelhos que se refletem e hipóteses que se erguem e se desdizem. É a eficácia do parafuso (LOPES, 2004, p. 8).

Vale lembrar que a maioria das histórias de fantasmas é narrada em primeira pessoa, por uma questão de veracidade, para que o leitor se sinta inclinado a acreditar naquilo que lê. Isso permite uma identificação fácil do leitor com a personagem, pois ao mesmo tempo em que a palavra do narrador possui características dúbias, “ela está para além da prova da verdade, enquanto palavra do narrador, mas deve submeter-se a essa prova enquanto palavra da personagem” (TODOROV, 1969, p. 193).

Na verdade, nesse tipo de narrativa, existem pelo menos três condições para que isso aconteça: 1) o leitor tem que ter em mente que o mundo das personagens é um mundo já acabado e que elas também não o habitam mais da mesma maneira; em outras palavras, o leitor precisa fazer um pacto de leitura onde tenha claro para si que tais eventos poderiam ter acontecido algum dia; 2) o leitor precisa se identificar com alguma personagem (geralmente com a principal); isso vai garantir que ele passe pelo mesmo processo catártico que ela, compreendendo e compartilhando seus sentimentos; 3) o leitor tem que adotar uma determinada posição em relação ao texto: ou escolhe uma interpretação poética ou tenta explicar tudo usando um ponto de vista racional.

Na obra em questão, percebemos que tudo isso é levado em conta e trabalhado de maneira magistral. De fato, compreendemos que o mundo narrado na propriedade de Bly está encerrado e que os seres que habitavam o lugar já não são como antes; também somos facilmente sugestionados a crer nos episódios, porque tudo faz parte de um terror psicológico em doses homeopáticas e qualquer um já passou por uma situação de pânico em momentos difíceis de lidar. Além disso, nossa identificação com a governanta é imediata: mesmo não concordando com suas atitudes ou achando-a tola demais para assumir o cargo que ocupa, somos inclinados a sentir pena da moça e desejamos que ela consiga resolver a situação que mesmo criara.

James realizou tão bem a proeza que os críticos se dividiram em suas opiniões: os que acreditavam que Bly era realmente assombrada e aqueles que explicam tudo pela neurose da governanta. “Não é necessário escolher entre as duas soluções contrárias, a regra do gênero implica que a ambigüidade seja mantida. Entretanto, a hesitação não está representada no interior do livro: as personagens crêem ou não crêem, não hesitam entre as duas possibilidades” (TODOROV, 1969, p. 195-96).

Com o decorrer dos fatos percebemos que a principal intenção do autor é mostrar o Mal e para fazer isso ele mantém os leitores em constante suspense usando uma linguagem bastante específica e uma escolha vocabular muito apropriada para os seus propósitos. Palavras como *ghosts, evil, spectors, terrible, madness, terrifying, pale, dreadful, awful, frightening, perambulations, devil*<sup>41</sup> povoam a narrativa, garantindo que a presença do demônio não seja absoluta já que depende da imaginação, afinal tudo pode ser inventado. A abordagem direta e a cena dramática, o tema internacional, o problema do tempo, a ambigüidade de uma “inteligência central” que atua como ponto de vista para o relato, a construção das frases em períodos simples e com fortes efeitos de sentido, aliada a uma marcante linguagem coloquial num discurso imagético e subjetivo fazem parte de seu projeto para atingir em cheio o leitor e fazê-lo se aproximar dos fatos narrados, deixando-o espionar à vontade:

the methods by which James himself awakens in the reader the impulse to be tender and expectant to a heroine who “has a great deal of folly in her wisdom” are a further symptom of James’s own dedication to an ideal of freedom. His style is committed to keeping his favorites from being fixed and labeled<sup>42</sup> (POIRIER, 2001, p. 37).

A narrativa conta a história de uma jovem mulher, solteira, filha de um pároco rural que vai a Londres atender a um anúncio em que se oferece emprego para uma preceptora. O tio de um casal de crianças órfãs, solteiro, bonitão e mundano, precisa de alguém para cuidar dos sobrinhos, que são, para ele, um grande incômodo. A única condição que ele exige é que a moça que se dispuser ao trabalho vá para uma propriedade de Bly, no interior da Inglaterra, e fique lá, cuidando das crianças, sem aborrecê-lo de modo algum com os problemas, podendo – na verdade, devendo – resolver tudo sem que a vida brilhante dele em Londres seja

---

<sup>41</sup> Fantasmas, mal, espectros, terrível, loucura, aterrorizante, pálido, horroroso, terrível, assustador, perambulações, demônio (tradução nossa).

<sup>42</sup> Os métodos pelos quais James desperta no leitor o impulso de olhar carinhosamente e cheio de expectativa para a heroína, que tem muita estupidez em sua sensatez, são um sintoma adicional de sua própria dedicação a um ideal de liberdade. Seu estilo está comprometido em impedir que suas preferências sejam fixas e rotuladas (tradução nossa).

perturbada. É uma exigência absurda e egoísta, mas ele é encantador e percebe que ela é suscetível a esse encanto. Ela decide aceitar o emprego, vai à propriedade, faz amizade com uma servidora simples e confiável, descobre que as crianças são excepcionalmente inteligentes e belas. Até que certas “verdades”, nada agradáveis, começam a aparecer (LOPES, 2004, p. 6).

Logo ao chegar, a governanta recebe a notícia de que o menino, Miles, que viria passar as férias ali, não regressaria ao colégio interno: fora expulso de lá por uma razão não muito clara. Capítulos adiante, a jovem preceptora vê o vulto assombroso de um homem e pela descrição se trata de um antigo criado, Peter Quint, já morto. Dias depois vê o espectro de uma mulher vestida de negro num lago próximo a casa; descobre mais tarde que se trata da antiga governanta – Miss Jessel – também já morta. Apavorada, mas decidida a enfrentar os fantasmas, a jovem depois se convence de que as crianças mantêm contato com as aparições. Os pequenos sempre desconversam ou negam quando interrogados, mas a governanta tem certeza de que eles mentem influenciados pelos maus espíritos. Suas aflições são compartilhadas com Mrs. Grose que apesar de acreditar na jovem nunca vê as aparições. Um dia, a preceptora interroga a pequena Flora à beira do lago: a menina tem um ataque histérico, caindo doente. Mrs. Grose a leva para cidade. A sós com Miles, a governanta insiste para ele contar o motivo de sua expulsão e ele confessa ter “dito coisas”. Na mesma noite, ela vê o espectro de Quint na janela: Miles está de frente para ela e de costas para o fantasma. A governanta tenta exorcizar o menino para livrá-lo da influência maligna, em vão: o garoto morre em seus braços.

Considerando a narrativa da governanta, fica claro que só ela viu as quatro aparições de Quint e as quatro de Miss Jessel. O fato das crianças terem ou não visto os fantasmas permanece apenas na inferência do leitor e na afirmação da preceptora. Sabe-se que Mrs. Grose jamais vira os espectros e os outros cinco criados – mencionados na introdução – acabam não sendo envolvidos. Outro detalhe misterioso é que a governanta jamais vira Quint, nem escutara detalhes de sua aparição, mas quando descreve o que viu na torre, Mrs. Grose imediatamente o reconhece como sendo o antigo empregado do patrão (MCELDERRY, 1965, p. 132).

Muitas obras de Henry James são caracterizadas pela adoção de um ponto de vista restrito, em outras palavras, uma inteligência central que conduz o leitor limitando seu conhecimento e percepção dos fatos. Em *The Turn of the Screw* além dessa estratégia narrativa, o autor cria uma personagem confidente – Mrs. Grose. Na narrativa, a qual temos acesso limitado a mente da narradora, a confidente nos proporciona uma chance a mais de

acessar os pensamentos da preceptora. Nesse sentido, conhecemos nossa condutora a partir de suas conversas e confidências com a velha senhora e assim vamos trilhando um caminho embaçado onde não temos certeza se a governanta conta a verdade para sua confidente nem se Mrs. Grose a instiga em seus devaneios.

Nas décadas que se seguiram a publicação da obra, muitos críticos foram unânimes em afirmar que a jovem governanta era uma personagem benevolente que realmente pretendia combater o mal para salvar o casal de órfãos. Entretanto, Edmund Wilson, em seu ensaio “The Ambiguity of Henry James” publicado em 1934, influenciou a geração de críticos que se seguiram, sugerindo uma teoria freudiana que apontava a repressão sexual como a principal causa para os devaneios da governanta. Para ele, a jovem preceptora era uma mulher neurótica que simplesmente imaginava os fantasmas, já que não era capaz de lidar com sua própria sexualidade. Além disso, Wilson afirmava que a história é mais sobre as confusões mentais de uma mulher perturbada do que sobre as crianças e os fantasmas que as “perseguem”.

Seguindo essa mesma linha psicanalítica, alguns estudiosos da novela apresentam explicações bastante interessantes em relação à protagonista. John Silver, por exemplo, em “A Note on the Freudian Reading of *The Turn of the Screw*”, um artigo publicado no *American Literature* em 1957, sugeriu que a governanta pode ter tomado conhecimento da existência de Quint talvez na aldeia, mas isso não é mencionado em nenhum momento da narrativa. Já Oscar Cargill, no artigo “*The Turn of the Screw* and Alice James”, publicado em *Casebook* em 1963, afirma que para caracterizar a governanta, Henry James se baseou nas desordens nervosas da irmã e provavelmente num caso clínico de seu amigo F.W.H. Myers, estudado por Freud.

De qualquer maneira, tudo isso é mera especulação provocada pelo fato da obra permitir interpretações em vários sentidos. O que sabemos ao certo é que “a história da governanta parece ser o relato de uma mulher nas garras da alucinação, descrita tão vividamente que *parece* ser verdadeira, não somente a ela, mas a governanta da casa, ao leitor e, finalmente, ao pequeno Miles” (MCELDERRY, 1965, p. 132). Nesse sentido, se essa interpretação da narrativa for aceitável, então está clara a função da breve introdução: promover uma estrutura realista encorajando o leitor a acreditar que está sendo oferecido a ele um documentário, um relato verdadeiro. Isso só é possível porque, deixando de especular ou de explicar certos detalhes, Douglas cria a impressão de que a história da governanta deve ser acreditada. O estranho é que

com a morte de Miles, evento clímax da narrativa, ninguém entre os ouvintes pensa em unir as pontas soltas da introdução. Que *aconteceu* à outra governanta? Como tornou-se ela governanta da irmã de Douglas? Que fez o tutor com respeito à morte de Miles e a partida de Flora? Que aconteceu mais tarde a Flora? E qual foi a maneira pela qual a senhora Grose passou depois a encarar os acontecimentos? E é isso precisamente que demonstra a habilidade de James, que ninguém levanta tais questões tão apropriadas a uma história genuinamente realista (MCELDERRY, 1965, p. 133-34).

Em *The turn of the Screw* todo o suspense gira em torno do enredo: os fantasmas eram reais ou eram imaginados por uma governanta aparentemente sensata? As crianças realmente mantêm contato com os antigos serviçais da casa ou tudo faz parte apenas da mente de uma jovem perturbada com sua nova condição? O que Miles dissera no colégio e por que ele nem afirma nem nega seu contato com os espectros? E por que Mrs. Grose, mesmo nunca tendo visto os fantasmas, em nenhum momento discorda da jovem governanta, mas ao contrário, a encoraja a prosseguir seu plano de salvação?

Flora – que consegue escapar – e Miles – que é finalmente liberto das forças do Mal – parecem estar, no final, mais assustados com a governanta do que com os espíritos que ela acredita ver. Nesse sentido, é possível ter a opinião de que a governanta funciona na trama como um agente da redenção, já que vive para proteger as crianças; mas também é possível detestá-la como uma intrometida mentirosa que, quando confrontada com o charme e espiritualidade de duas crianças, se dá ao luxo de alucinações histéricas e competitivas (PUTT, 1972, p.5).

No que diz respeito à primeira possibilidade interpretativa, Dorothea Krook (1962, p. 122) vê a verdadeira corrupção das crianças como o tema central e não o fato das aparições serem ou não reais. Para a autora, a obra é uma fábula sobre o poder redentor do amor humano, o poder do amor da governanta pelas duas crianças com a intenção de redimir o elemento maligno em uma alma humana e assim assegurar o triunfo final do Bem sobre o Mal (mesmo à custa da alma redimida). Ainda no que se refere a possibilidades interpretativas, Robert Spiller (1960, p. 179-80) resume de maneira brilhante as trilhas que somente o leitor, de acordo com suas preferências, poderá escolher para interpretar o mal na obra, isso porque

the nameless evil of *The Turn of the Screw*, about which there has been so much controversy, is therefore not too difficult to comprehend. It is nameless because, like evil in the tales of Poe and Hawthorne, it is malign only in its consequences. James's tale may be regarded as pure melodrama – a mystery or ghost story written for the sake of terror alone – but it is surely more than that. The hold which the dead Peter Quint and Miss Jessel have on the two living children is demonic; whether it is interpreted as the result of a course or of psychotic perversion will depend on the reader's habit of mind. And the

question of whether the new governess who tells the story is agent or victim of the course will depend on the reader's own whimsy. James is deliberately as ambiguous as the evil of which he writes<sup>43</sup>.

O autor acrescenta que a idéia de mal apresentada em *The Turn of the Screw*, aquele que surge diante de crianças – já tratado em duas de suas novelas precedentes, *What Maisie Knew* (1897) e *The Spoils of Poynton* (1897) e duas posteriores, *The Ackward Age* (1899) e *The Sacred Fount* (1901) – pode ser encarado como o da “violation of one human heart by the possessive will of another”<sup>44</sup> (SPILLER, 1960, p. 179).

De qualquer forma, mesmo não descartando tais interpretações e nem rejeitando a hipótese de que os acontecimentos narrados em *The Turn of the Screw* sejam produto das fantasias sexuais reprimidas de uma governanta em situação de auto-descoberta e nem de que haja a hipótese de uma influência espectral ou meta psíquica atuando sobre as duas crianças, não cometeremos o erro de tentar explicar de modo racional uma história de terror e mistério, que apresenta uma visão muito ampla da vida e da morte.

### 3.2 Às voltas do discurso psicótico: o leitor manipulado

Como vimos a trama é simples, até comum, mas em Henry James, o enredo pode ser pequeno ou nenhum, visto que o decisivo é a maneira como é narrado. E, nesse caso, estamos diante de um engodo discursivo, onde a narrativa, decididamente, é suspeita. No preâmbulo, estamos em uma sala vitoriana em que uma história de fantasmas foi contada e um ouvinte promete ao atento grupo uma muito mais terrível, gerando grande expectativa. As suspeitas podem começar aí, visto que esse primeiro narrador – que faz do contar sua história um teatro bem calculado – aparece sob as luzes duvidosas da manipulação e está sentimentalmente envolvido com a narrativa que propõe: a história aconteceu com uma mulher que foi governanta de sua irmã e que ele conheceu quando pequeno. Na verdade, apaixonou-se por

---

<sup>43</sup> O mal inominável de *The Turn of the Screw*, sobre o qual tem existido muita controvérsia, é, portanto não muito difícil de compreender. Ele é inominável porque, assim como o mal nos contos de Poe e Hawthorne, ele é maligno apenas em suas próprias conseqüências. O conto de James pode ser considerado puro melodrama – uma história de mistério ou de fantasma escrita com o único propósito de causar terror – mas é sem dúvida mais que isso. O domínio que os mortos Peter Quint e Miss Jessel mantêm sobre as duas crianças vivas é demoníaco; seja ele compreendido como o resultado de uma maldição ou de uma perversão psicótica conforme a interpretação do próprio leitor. E a questão se a nova governanta que conta a história é agente ou vítima da maldição dependerá da preferência do leitor. James é deliberadamente tão ambíguo quanto o mal que ele escreve (tradução nossa).

<sup>44</sup> Violação de um coração humano pela vontade prepotente do outro (tradução nossa).

ela e ela lhe deixou o manuscrito em que conta tudo (LOPES, 2004, p. 6). Vejamos essa passagem.

(...) She was the most agreeable woman I've ever known in her position; she would have been worthy of any whatever. (...) Oh yes; don't grin: I liked her extremely and am glad to this day to think she liked me too. If she hadn't she wouldn't have told me. She had never told anyone. It wasn't simply that she said so, but that I knew she hadn't. I was sure; I could see. You'll easily judge why when you hear<sup>45</sup> (p. 11-12 – grifo nosso).

Esse prólogo, além de garantir veracidade e autoridade ao relato, revela a origem do título do livro. Após a história do fantasma Griffin que aparecera a uma criança, Douglas promete ao seletivo grupo de espectadores uma muito mais assustadora, uma capaz de “turn of the screw”<sup>46</sup>. Ao narrar os episódios de duas crianças que se encontram com fantasmas, Douglas tentará dar mais uma volta no parafuso. É preciso acreditar na fidelidade desse manuscrito, mas deve-se duvidar de personagens que afirmam dizer sempre a verdade e que estão pessoalmente envolvidos com a situação que pretendem narrar. Na medida em que se vai conhecendo a narrativa da preceptora tem-se a impressão de um mecanismo de sedução que gira em muitas direções: “tudo é extremamente ambíguo, tudo está implicado em alguma outra coisa e a narrativa tem que ser já vista como algo que nasce sob o signo da arbitrariedade – dos personagens e do autor” (LOPES, 2004, p. 6).

Essa multiplicidade de focos narrativos permite ao leitor um maior contato com as personagens, além de reduzir a autoridade do narrador. Contudo, é necessário salientar que antes da preceptora fazer sua focalização, esta já foi objeto de dois narradores que a precederam – Douglas e um em terceira pessoa. Isso só mostra a condição da mulher vitoriana que em geral não falava, deixava-se falar, expressava-se pelo falar do outro que a caracterizava, muitas vezes, a partir de um olhar estrábico.

Além disso, não podemos esquecer que o caráter duvidoso da narradora nos permite especular em outras direções, quer dizer, não devemos limitar nossa visão à perspectiva de que a jovem governanta é uma mulher ingênua que fantasia apenas para se livrar de um meio impuro e cheio de “verdades” que não é capaz de suportar. A narrativa, que apela para o

<sup>45</sup> Todas as referências da obra bem como as traduções são extraídas de JAMES, Henry. *The Turn of the Screw/ A volta do parafuso*. Introdução, tradução e notas de Francisco Carlos Lopes. São Paulo: Landmark, 2004.

Era a mulher mais agradável que conheci em sua posição; teria sido digna de posições bem mais elevadas. Ah, não riam; eu gostava imensamente dela e até hoje fico feliz em pensar que ela também gostava de mim. Se não gostasse, nunca teria me contado. Nunca havia contado [a história] a ninguém. Não que ela simplesmente não tivesse me dito, mas eu sabia que ela não havia contado. Eu tinha certeza; eu podia ver. Vocês facilmente julgarão o porquê quando a ouvirem.

<sup>46</sup> Girar o parafuso.

convencimento de uma realidade pouco confiável, é tão absurda quanto o fato da preceptora se apaixonar pelo patrão, concretizar esse amor na figura de Quint e depois transferi-lo para o jovem Miles. Além disso, temos que ter sempre em mente que estamos diante de um relato em primeira pessoa e exatamente por isso merece nossa extrema atenção e desconfiança.

Na obra, a relação entre a mulher e a memória fica bastante evidente, já que a governanta opta por conceber um diário íntimo, muito caseiro, cujo acesso é restrito. Ao contar as relações que mantinha na propriedade de Bly, nos percebemos num universo suspeito, cheio de concatenações abstratas tão inconscientes quanto perigosas. Pertencente ao gênero memorialístico, a narrativa apresenta uma jovem mulher confinada ao universo doméstico que encontra nesse tipo de escrita o veículo ideal para expressar sua perturbada vida íntima, suas angústias, desejos e frustrações. Com tom e ritmo próprios, a narradora intenciona se inserir no discurso nos mostrando que como dizer é bem mais importante do que os fatos em si.

As páginas iniciais do diário, onde não faltam satisfação e trabalho, têm algo de utopia e deslumbramento. Sua rotina é um conjunto alegre de atividades simples, necessárias e inocentes, na fronteira do idílico. Além de serem mínimas a diferenciação e divisão da tarefa, estas acabam mais por aglutinar as pessoas do que separá-las, exigindo pouca subordinação. A governanta e Mrs. Grose, tão díspares em idade e comportamento, serão companheiras todo o romance, mesmo tendo visões diferenciadas em relação aos acontecimentos. O trecho abaixo mostra a agradável relação entre as duas mulheres confinadas a uma mansão isolada no tempo e no espaço.

It was thrown in as well, from the first moment, that I should get on with Mrs. Grose in a relation over which, on my way, in the coach, I fear I had rather brooded. The only thing indeed that in this early outlook might have made me shrink again was the clear circumstance of her being so glad to see me. I perceived within half an hour that *she was so glad – stout simple, plain, clean, wholesome woman* – as to be positively on her guard against showing it too much<sup>47</sup> (p.20-21 – grifo nosso).

Desde o primeiro encontro, a jovem governanta simpatiza com a velha senhora que lhe transmite uma sensação de segurança e paz num ambiente desconhecido e muito pouco familiar. Além disso, a mansão de Bly nada tinha de aterrador: com sua fachada ampla e clara,

---

<sup>47</sup> Ficou claro, desde o princípio, que eu teria com a Senhora Grose uma relação diferente daquela que, durante a minha viagem, na diligência, viera me causando cismas. A única coisa que poderia ter me infundido algum receio nesse primeiro encontro era a clara circunstância de ela estar tão alegre por me receber. Em menos de uma hora, percebi que ela estava tão alegre – era uma mulher corpulenta, simples, direta, limpa e sadia – que esforçava-se para disfarçá-lo, para que essa alegria não transbordasse.

suas janelas abertas e suas belas cortinas, seria o último reduto da Inglaterra onde o sobrenatural poderia manifestar-se. Isso sem falar das duas crianças postas à guarda da nova preceptora, contratada por um milionário excêntrico. Flora, tímida e silenciosa e Miles, um pequeno cavalheiro, incrivelmente belo, cuja presença diluía todo o sentimento de receio, cedendo lugar exclusivo para uma espécie de profunda ternura e encantamento.

The little girl who accompanied Mrs. Grose appeared to me on the spot a creature so charming as to make it a great fortune to have to do with her. She was the most beautiful child I had ever seen, and I afterward wondered that my employer had not told me more of her<sup>48</sup> (p. 20).

Entretanto, a obra está repleta de movimentos em sentido oposto: ao mesmo tempo em que gosta da bela garotinha que encontra, chega a pensar por qual razão o patrão não lhe falara nada a seu respeito. Essa dúvida permanecerá na mente da governanta por muito tempo durante a narrativa e logo depois de “descobrir” que as crianças fazem contato com os fantasmas entenderá por que o tio não queria se envolver com os sobrinhos. O mesmo tipo de desconfiança acontece com sua futura companheira de tarefa: gosta bastante do jeito simpático e alegre de Mrs. Grose, mas sente receio pelo fato dela ter se mostrado alegre demais no primeiro dia, como se tamanha felicidade escondesse algo terrível. E a tentativa de esconder tal felicidade preocupa ainda mais a governanta que se sente bastante inquieta.

The only thing indeed that in this early outlook might have made me *shrink* again was the clear circumstance of her being *so glad to see me*<sup>49</sup>(...) (p.20 – grifo nosso).

I wondered even then a little why she should wish not to show it and that, with reflection, with suspicion, might of course *have made me uneasy*<sup>50</sup> (p.21 – grifo nosso).

Note que no momento em que ocorre a cena, ela não se dá conta de que a atitude de Mrs. Grose em não esconder a alegria pela chegada de uma nova pessoa na casa para ajudar a cuidar das crianças pode ocultar algo muito sério. Somente *with reflection, with suspicion*<sup>51</sup>, ela conclui que aquilo poderia ter-lhe causado um mal-estar, o indício de um mau presságio. Essa inquietação maquinada, provocada por reflexões sem nexos povoa toda a narrativa. Sua

<sup>48</sup> A garotinha que acompanhava a Senhora Grose pareceu-me uma criatura tão encantadora que achei uma grande sorte ter que cuidar dela. Ela era a criança mais bela que eu já vira, tanto que me pus a pensar por que meu patrão não teria me falado dela mais detalhadamente.

<sup>49</sup> A única coisa que poderia ter me infundido algum receio nesse primeiro encontro era a clara circunstância de ela estar *tão alegre por me receber*.

<sup>50</sup> Pensei com estranheza sobre o porquê desse desejo de oculta-la [a alegria] e, se me estendesse na reflexão e na suspeita, *eu ficaria ainda mais inquieta*.

<sup>51</sup> Com reflexão, com suspeita.

inclinação à fantasia, propiciada por uma imaginação fértil e um forte sentimento de abandono, permite que as alucinações sejam criadas e façam mal mesmo àqueles que não conseguem enxergá-las. A partir do momento que nos é apresentada uma personagem dividida entre o que realmente sente e o que acredita dever sentir, temos um discurso que segue essa mesma incoerência, um discurso desconexo, psicótico que caminha na direção do caos, da inverdade. Assim, fica fácil compreender que estamos diante de uma narradora não-confiável, cuja história pode ser perfeitamente fruto de sua imaginação fértil.

Em *The Turn of the Screw* a forma dramática aliada à “economia” particular de eleger um centro de consciência, ou seja, o fato de que tudo está atrelado à “aventura íntima” da personagem principal, faz supor que parte do valor de toda trama não pode ser expresso (PEN, 2003, p. 57). Talvez isso se deva ao fato de que James “põe a prosa como um anteparo ou obstáculo entre o leitor e a coisa descrita. Nas conversas, o que não se diz força o que se diz. Ele tece e destece para nos iludir” (PAGLIA, 2003, p. 14). Isso equivale dizer que a narrativa

fala mais sobre a figura da preceptora pelo que ela não diz, no que deixa aberto, no silêncio lingüístico que articula e esconde os segredos das sombras errantes. (...) O texto está proibido de dizer certas coisas. Ao tentar dizer a verdade da sua maneira, o autor sente-se forçado a revelar os limites da ideologia de onde escreve (MONTEIRO, 2000, p. 134).

Essa construção do discurso que “diz sem dizer coisa alguma”, que beira o insano, o hipotético e, muitas vezes, o absurdo, só existe porque aquela que nos conta a história, apenas apresenta-nos a sua versão pautada em lembranças remotas e confusas. Nesse sentido, a obra é nada mais do que um intenso fluxo de consciência que segue uma ordem temporal arbitrária. De acordo com Lúcia Castello Branco (1991, p. 33-34), a memória não é um processo linear de resgate ao passado e sendo assim, a escrita da governanta é um discurso construído a partir da perda. Para a autora “a memória é também construção e, como tal, invenção, projeção no sentido do que *será* e não apenas do que *foi*” (BRANCO, 1991, p. 34).

Nesse sentido, o passado narrado em *The Turn of the Screw* acaba sendo elaborado pelo presente, da mesma maneira que o sujeito “nunca é, mas consiste num estar sendo que jamais se completa, que jamais se permite ver inteiro, que jamais está de todo onde parece estar” (BRANCO, 1991, p. 38). Por isso, não se pode pensar na existência de uma personagem completa, sem lacunas nem perdas. A governanta admite certos lapsos e sua escrita apesar de linear não apresenta um sujeito pleno. A obra beira a teoria e segue em direção à composição do todo e de uma verdade empurrada. De fato, há uma tentativa de sedução ao leitor a propósito da veracidade de seu relato. No romance, a memória seria uma

ferramenta para a compreensão de um mundo sujeito a transformações vertiginosas, mas que devem ser valorizadas enquanto experiências vividas e encerradas. Em outras palavras, através do diário a governanta pode

reter um pouco o fluxo desenfreado do tempo e fazer marcações, pequenas trilhas no pensamento, que poderão ser revisitadas no futuro. Trata-se de uma extensão artificial da memória, que possibilita novas frentes de criação, pois permite que o passado seja sempre renovado e alcançado em diferentes camadas (LIMA, 2005, p. 93).

De fato, isso ocorre em vários momentos da narrativa: logo quando chega à mansão não percebe a má sensação que o lugar lhe causa, mas depois ao refletir – ao construir sua lembrança – percebe que há algo de estranho com a casa e com as pessoas que nela habita; mais adiante quando vê Peter Quint na torre ela não repara em nada, só se incomoda com a estranha aparição, contudo dois capítulos adiante ela se lembra perfeitamente de seus atributos físicos e consegue descrevê-lo minuciosamente para Mrs. Grose. Essas reparações estão ao longo de toda narrativa, aquilo que a protagonista observa num momento nem sempre é do mesmo jeito que ela mais tarde se lembra ou conta a Mrs. Grose. Com isso, o leitor atento percebe que há como que uma inversão do tempo, um depois que determina o antes numa conturbada relação de causa e efeito.

Para Freud (1974, p. 940), certos acontecimentos podem inscrever-se de maneira relativamente difusa em alguma parte, sem adquirir todo seu sentido e até mesmo sem ter qualquer sentido para o sujeito; apenas posteriormente adquiririam significado, esclarecendo retrospectivamente o passado. É a partir desse mecanismo de transferência que o passado é resignificado, mas em uma vivência atual. Isso acontece porque “encontramo-nos diante de um caso em que uma lembrança desperta um afeto que não pôde suscitar quando ocorreu como vivência, pois neste ínterim as modificações tornaram possível uma nova compreensão do que é recordado” (FREUD, 1974, 940). Nesse sentido, só é possível ter acesso à imagem e não aos fatos e, assim, a noção de verdade tem que ser repensada. É por isso que o tempo todo a governanta fica indo e voltando, nos mostrando que quando vivia os fatos que narra não enxergava coisas que agora estão absolutamente claras.

Yet if I had not indulged, to prove there was nothing in it, *in this review*, I should have missed the two or three dim elements of comfort that still remained to me. I should not for instance have been able to asseverate to my

friend that I was certain – which was so much to the good – that *I* at least had not betrayed myself<sup>52</sup> (p. 66 – grifo nosso).

No trecho acima, a própria narradora afirma que seu texto passou por uma revisão e que só por causa disso não perdeu alguns elementos importantes para sua compreensão e consolo posteriormente. Seu consolo dizia respeito à certeza de que os fantasmas existiam e que as crianças mantinham contato com eles, e de que apesar de ser a única capaz de ver o Mal em Bly poderia trazer de novo a ordem e o Bem à propriedade. A partir daí fica claro para o leitor que tudo foi perfeitamente revisto antes de chegar às mãos dele e por esta razão a narrativa pode muito bem oscilar entre o lembrado e o inventado. Além disso, como já fora mencionado, a presença de mais dois narradores muito diferentes na obra, demonstra claramente a enorme necessidade em se assegurar a verdade do relato.

Na verdade, esses pontos foram talvez a maior preocupação de James, haja vista que, em *A arte do romance*, ele mesmo diz que sua intenção era fazer uma história de fantasmas menos previsível, um entretenimento em que prevalecesse “um tom da trágica, mas requintada perplexidade”, em outras palavras, um conto independente e com perfeita homogeneidade. Para ele, “o mérito do conto (...) está no fato de que lutou com sucesso contra seus perigos. Trata-se de uma incursão no caos enquanto permanecia anedótico – embora fosse uma anedota ampliada, altamente acentuada e voltada sobre si mesma” (JAMES, 2003, p. 235).

Talvez esses perigos a que se refere possam ser o medo da recorrência de um tema batido – uma simples história de fantasmas – que bem poderia virar um conto risível; o receio de criar fantasmas inverossímeis, distantes do leitor, com ar assustador demais para serem temidos de verdade; ou ainda, a dúvida em vitimizar a mulher, apelando para o velho mito da jovem perdida num ambiente desconhecido e sombrio (Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve, A Bela Adormecida, Cinderela). Entretanto, além de não ser um conto de fadas com final feliz, *The Turn of the Screw* está mais para o conto de terror que prima por dar calafrios. Isso porque, a narrativa

se trata de uma *pura e simples peça de engenho*, de *frio cálculo artístico*, uma *amusette*<sup>53</sup> para fugar os não facilmente físgáveis (fugar o mero tolo não era senão uma “diversão” de pouca monta), o calejado, o desiludido, o rabugento. Expresso de outra forma, o estudo é sobre um “tom” concebido, o tom de um

<sup>52</sup> Contudo, se eu não me tivesse permitido *reexaminar os fatos* para provar que nada havia, teria perdido os dois ou três elementos vagos de consolo que ainda me restavam. Eu não teria, por exemplo, sido capaz de asseverar à minha amiga de que estava certa – para o bem geral – de não ter, eu ao menos, me enganado.

<sup>53</sup> Em francês original, pequeno passatempo ou diversão.

problema suspeitado e sentido, de um tipo extraordinário e incalculável – o tom da trágica, mas requintada, perplexidade. Intensificar o objeto da perplexidade de minha jovem amiga, a hipotética narradora, filtrando, porém, sua expressão para torná-la muito clara e apurada e produzir beleza (JAMES, 2003, p. 235 – grifo nosso).

A idéia de relacionar a novela ao conto de fada está no fato de *The Turn of the Screw* pertencer “à mesma categoria das histórias de fadas onde os elfos, duendes e demônios, frutos exemplificativos do imaginar, são substituídos pelas assombrações, geradas no mais profundo de nosso inconsciente, digital inafastável de nossa pungente condição de mortais” (SCAVONE, 1979, p. 8). Isso equivale àquilo que o próprio James afirmou sobre seu par diabólico:

Peter Quint e a srta. Jessel não são mesmo “fantasmas”, nos moldes de nosso conhecimento atual, mas duendes, elfos, diabretes, demônios tão frouxamente construídos como os dos antigos julgamentos por bruxaria; ou ainda, mais graciosamente, entidades da ordem lendária, seduzindo suas vítimas para vê-las dançar ao luar (JAMES, 2003, p. 238).

Nesse sentido, levando em consideração que os contos de fada “represent in imaginative form the “process” of human development”<sup>54</sup> reduzindo “a complicated process of socialization to its essential paradigm”<sup>55</sup> (ROSE, 1983, p. 209), podemos perceber que *The Turn of the Screw* reforça os perfis de gênero instaurados nos contos de fada de que a mulher é paciente, atormentada pelo mal e pronta para o sacrifício. De acordo com Ellen Cronan Rose, nesse tipo de texto quando as mulheres “go out, they get lost in the woods”<sup>56</sup> (1983, p. 210), em outras palavras, quando elas deixam o espaço privado – o único que lhes era reservado e onde podiam transitar “seguramente” – e saem em busca de algo revelador atingindo o meio masculino – o ambiente público – elas se perdem e necessitam da ajuda do único que é capaz de viver nesse meio – o homem. Essa perda, expressada literalmente nos contos tradicionais, em *The Turn of the Screw* revela a ruptura da consciência da governanta, sua fragilidade perante situações adversas, sua incapacidade de superar um ambiente não-familiar e ameaçador, em muitos sentidos.

Mesmo sabendo que a obra jamesiana aqui em estudo não é um conto de fadas se distanciando deste em muitos aspectos – não existe um príncipe salvador e o final trágico mais deprime do que ensina –, ainda assim é possível notar que há relações de semelhança no que diz respeito à figura feminina. Para Ellen Cronan Rose

<sup>54</sup> Representam na forma imaginativa o processo de desenvolvimento humano (tradução nossa).

<sup>55</sup> Um processo complicado de socialização a seu paradigma essencial (tradução nossa).

<sup>56</sup> Saem, elas se perdem nas florestas (tradução nossa).

fairy tales are essentially male – devised by male authors to tell male stories about the world. (...) women appear in the stories of men, but only in roles defined by men. What a woman reads in her mirror is the tales men tell about women – madonnas and whores, saints and witches, good little girls and wicked queens<sup>57</sup> (ROSE, 1983, p. 211).

Em outras palavras “it is the men who alienate women from each other, who foster rivalry, who create polar images like madonna and whore, good mother and wicked stepmother”<sup>58</sup> (ROSE, 1983, p. 220). Nesse sentido, a imagem feminina apresentada nos contos de fada e em *The Turn of the Screw* é uma imagem distorcida que revela somente interesses masculinos. O espelho desses textos possui um reflexo estrábico, alterado, já que não reflete as experiências das mulheres nem sua maneira de enxergar e existir no mundo. Sendo assim, podemos afirmar que na obra jamesiana “the mirror represents the alienation of women from each other in patriarchal culture”<sup>59</sup> (ROSE, 1983, p. 215), isso porque além do texto ser de autoria masculina ele conta com dois narradores masculinos que antecedem o relato da preceptora dando credibilidade a sua narrativa, autorizando sua voz no texto.

Apesar de ser possível uma aproximação entre *The Turn of the Screw* e os contos de fadas, entendemos porque a obra não caiu no senso comum das narrativas sobre seres malignos que perturbam jovens e belas moças. Ele não deixa claro, mas a grande diferença da novela está no fato dos fantasmas parecerem mais agradáveis do que a governanta. É ela que causa medo, que gera dúvidas, que perturba o leitor; ao contrário, as aparições são gentis, até certo ponto alegres e transmitem uma imagem de tranquilidade. Não há dúvida de que ao final do romance odiamos muito mais a narradora do que Peter Quint e Miss Jessel, que mesmo se estiverem realmente aparecido não causam tanta aflição do que a presença de uma jovem desesperada na casa e, pior, cuidando de duas crianças.

O terror instaurado na propriedade de Bly aliado às figuras grotescas de Quint e Miss Jessel (isso sem falar em Mrs. Grose e nas crianças assustadoramente gentis e nobres) cria no leitor a sensação de estar diante de situações macabras que acontecem com seres inumanos, onde a preceptora talvez seja a única personagem dotada de atributos humanos. E esse terror particular não é apenas exceção fenomênica intrigante produzida por certa realidade exterior inexplicável. O irreal da obra, seu tipo especial de pavor não é uma situação coletiva de

---

<sup>57</sup> Contos de fada são essencialmente masculinos – elaborados por autores masculinos para contar histórias masculinas a respeito do mundo. (...) As mulheres aparecem nessas histórias de homens, mas apenas em papéis definidos por homens. O que a mulher lê em seu espelho é os contos que os homens contam sobre mulheres – madonas e prostitutas, santas e bruxas, garotas boazinhas e rainhas malvadas (tradução nossa).

<sup>58</sup> São os homens que alienam as mulheres de si mesmas, que fomentam rivalidade, que criam imagens polares como a madona e a prostituta, a boa mãe e a madrasta malvada (tradução nossa).

<sup>59</sup> O espelho representa a alienação das mulheres na cultura patriarcal (tradução nossa).

mistério que se projeta sobre um grupo de criaturas como resultado excepcional decorrente da própria anormalidade. Não, seu terror é aquele que brota no íntimo de cada indivíduo, secreção íntima de cada inconsciente, como se cada um de nós tivesse seus próprios fantasmas, produto carismático de nossos únicos e exclusivos pavores.

Isso porque lançamos à narrativa nosso conhecimento de mundo, garantindo, dessa forma, a eficiência do relato. Em *The Turn of the Screw*, James pretende fisgar o leitor inteligente e para isso precisa que este empreste ao texto suas próprias experiências a fim de que a narrativa atinja seu ponto máximo e não se torne uma mera descrição de fantasmas. Nesse sentido, ele estabelece um diálogo com o leitor convencendo-o de que seus seres malignos eram capazes de qualquer coisa. Levando em conta que não há mal nem bem absolutos, já que estes dependem da imaginação de cada um, James só precisou intensificar a noção de mal que cada leitor traz dentro de si. A partir daí, o próprio leitor seria capaz de preencher as lacunas que o autor propositalmente oferece. Assim, a obra

não deixa de ser, a seu modo, uma criação parcial do leitor. Se a prosa se adensa e as emoções se sutilizam, se os motivos se tornam mais inefáveis e as relações mais refinadas, se os resultados finais se mostram cada vez mais abertos e criptografados, o leitor só pode corresponder com atenção redobrada, com seus sentidos e capacidade de apreensão ligados na maior potência possível (PEN, 2003, p. 88).

Os fantasmas vêm de dentro, do inconsciente individual, atingindo a categoria de valor supremo, superando tudo que se poderia imaginar, ganhando os limites do que nomeou de terror absoluto. A falta de uma forma definida, de uma aparência concreta e mesmo do poder verbal de comunicação fazem dos espectros criações do nosso imaginário que asseguram a universalidade do sentimento de pavor inspirado pela trama. Por isso, a perspectiva desse desconforto e temor da desgraça permitiu a ambigüidade da narrativa, já que as aparições eram – de acordo com o relato – capazes de tudo, “ou seja, de exercer, com respeito às crianças, aquela pior ação a que poderíamos conceber sujeitas pequenas vítimas tão sugestionáveis” (JAMES, 2003, p. 239).

Esse tipo de caracterização de personagem só foi possível porque Henry James estava atento ao fato de que teve de decidir entre aparições concretas e uma “boa” história. O autor sabia que bons fantasmas resultam em assuntos ineficientes e, por isso, “as presenças pairantes, insinuantes, malfadadas, o par de agentes anormais, teriam de fugir totalmente à regra”, já que estavam incumbidos de produzir a impressão do medonho, do horror projetado

do autor, ou como ele mesmo afirma de “fazer a situação exalar o ar da Maldade” (JAMES, 203, p. 237).

### 3.3 As imagens da preceptora: o anjo do lar, a louca e a prostituta

O termo preceptora foi usado por muito tempo para classificar três tipos de funções desempenhadas pela mulher: aquela que trabalhava numa escola, aquela que se deslocava até a residência do patrão para lecionar e, por último, aquela que morava na casa do patrão, dando aula para os filhos e fazendo companhia. Sua principal função era dar às crianças que cuidava uma orientação moral e social e por trabalhar num ambiente refinado, de classe média, era necessário que fosse uma substituta da mãe, alguém com boa educação a fim de perpetuar os valores vitorianos – geralmente filha de pároco (como em *The Turn of the Screw*) ou um parente (MONTEIRO, 2000, p. 12-13).

Entretanto, ao exercer por dinheiro funções da mulher doméstica, ela obscurece a distinção que depende a noção de *gender*. Vê-se, assim, que a presença da preceptora gera conflitos entre as dimensões sexual e moral da mulher. (...) No entanto, ela, paradoxalmente, representava uma ameaça a estes mesmos valores, dentre outros motivos, por sua própria posição social indefinida (MONTEIRO, 2000, p. 13).

Nesse sentido, por ser deslocada socialmente, sem face definida, “não encontrava nos diferentes estamentos da sociedade vitoriana um espelho que a identificasse. Presente e ausente ao mesmo tempo, qual sombra sem corpo, é desejada, temida e negada” (MONTEIRO, 2000, p. 10). Por isso, é comum associar a preceptora à prostituta ou à louca, negando sua inserção no espaço da feminilidade, único reservado à mulher na Inglaterra vitoriana. Rotular a mulher nesses termos significa excluí-la, anulando-a como Outro que não consegue se encaixar em posição alguma. “Dessa forma, a mulher é “louca” ou “prostituta” porque é diferente. E é diferente, também, porque vende o seu serviço” (MONTEIRO, 2000, p. 15). Por esse motivo, percebemos ao longo da narrativa o grande esforço que a governanta faz para aprender a governar a si própria, negando seu desejo de falar, de manifestar seus reais sentimentos e desejos e, por fim, sufocando sua identidade.

Na obra, a protagonista passa por uma crise existencial: não sabe que posição adotar, justamente por não ter uma identidade definida. Ora mãe, ora prostituta, ora louca, a

governanta transita entre querer desempenhar o papel de mãe (mesmo não sabendo como isso deva ser feito) e extravasar seus desejos sexuais reprimidos. O resultado dessa batalha interna é a perda da consciência e do bom-senso culminando em atos insanos e na adoção de uma postura paranóica diante de determinados episódios. O que veremos a seguir é como essas três funções destinadas à preceptora inglesa do século XIX acabam por dominar a jovem governanta de *The Turn of the Screw* fazendo dela um caleidoscópio de mulher.

### 3.3.1 O anjo do lar: a preceptora como substituta da mãe

Em *The Turn of the Screw* a governanta é uma típica personagem vitoriana: atua como anjo do lar e é uma mulher dócil, contida e assexuada, em outras palavras, pura, sem mácula. Entretanto, a paixão inexplicável e ao mesmo tempo sobrenatural se constitui num elemento antivitoriano, já que a sexualidade feminina, nesta época, é um dado oculto. Percebe-se que a moral vitoriana estrangula na sexualidade a relativa autonomia econômica e social conquistada. Entretanto, a governanta não é uma personagem emblematicamente vitoriana, justamente ao optar por transcender a ordem estabelecida, por romper as amarras morais que a tolhiam. Como preceptora, ela exerce uma função pública no espaço privado, “podendo, através do seu saber, provocar mudanças de comportamento para a própria mulher, assim como ameaçar, pela sua função, o domínio público” (MONTEIRO, 2000, p. 10).

Por não possuir nome, o que interessa é a sua função na narrativa e, assim, a governanta de *The Turn of the Screw* é uma figura representativa da preceptora inglesa do século XIX. A questão da perda da identidade pode ser explicada historicamente. As preceptoras eram mulheres submissas, desprotegidas, empobrecidas e com educação primorosa – prendadas nas artes, falantes de vários idiomas e com formação religiosa –, geralmente sustentadas pelo pai ou marido; com a morte deste, ela precisava recorrer ao trabalho para o seu sustento, escolhendo a profissão de preceptora por ser a mais compatível com o seu status social. Contudo, no trabalho ela ficava numa posição delicada: não estava no mesmo nível dos patrões, mas era muito superior aos demais empregados para tê-los como amigos. Por precisar se sustentar, essas mulheres se viram de repente como pessoas desclassificadas, sem um lugar exato em seu ambiente de trabalho.

Ao assumir a função de preceptora, a governanta de *The Turn of the Screw* não está ligada apenas aos instintos maternos, podendo sentir paixão e desejo. Sua liberdade sexual desperta desejos “não naturais” e por isso tem que “lidar com um conflito fundamental e constante na vida do lar: o conflito entre as dimensões sexual e moral da mulher. Na verdade,

para sufocar o desejo do outro, a preceptora tinha que negar seu próprio desejo”(MONTEIRO, 2000, p. 36). Assim fica fácil compreender porque nossa protagonista ora é tratada pelos críticos como modelo de mulher inofensiva e assexuada num meio maligno cheio de fantasmas e crianças perversas; ora é considerada um ser marginal e perigoso, “capaz, por força do apelo sexual, de perturbar-se e trazer conturbação para a intimidade do lar, pondo em risco a frágil estrutura que sustenta a vida privada da burguesia” (MONTEIRO, 2000, p. 37). Esse modo de ver as coisas serviu para que associassem o trabalho da preceptora ao processo da loucura ou da prostituição. Muitos estudos do início do século XIX mostram que a maioria das mulheres em sanatórios tinham sido preceptoras e associam esse trágico fim à repressão sexual e à agressão praticada contra a vaidade feminina<sup>60</sup>.

Na novela jamesiana em questão, a governanta faz um esforço tremendo para ser a perfeita substituta da mãe e, para isso, desempenha o papel da mulher “pura”. Por essa razão, sua sexualidade deve ser reprimida ao extremo ficando reduzida a nada, já que não poderia se dar ao luxo de ser uma mulher sexuada, com desejos, paixões e impulsos eróticos. Além disso, a necessidade em ser vista como mantenedora da ordem a faz querer para si o controle da propriedade bem como dos seres que nela vivem. Essa tentativa de ser encarada como “a mãe que retorna ao lar” já fica em evidência no primeiro capítulo quando ambiciona atrair a atenção de Flora para si, fazendo com que a criança a ame e respeite.

Lessons, in this agitation, certainly suffered some delay; I reflected that my first duty was, by the gentlest arts I could contrive, to win the child into the sense of knowing me. I spent the day with her out-of-doors; I arranged with her, to her great satisfaction, that it should be she, she only, who might show me the place<sup>61</sup> (p.23).

Caminhando pela mansão juntas, ambas vão construindo uma intimidade que, mesmo sendo forte, jamais irá se assemelhar a uma relação entre mãe e filha, embora seja preciso admitir que o elo entre as duas chega bem perto disso. É importante dizer que o intuito de se aproximar da menina é algo maquinado e não espontâneo, haja vista que é necessário certo esforço para que isso se efetive, em outras palavras, é preciso utilizar-se de “gentlest arts”<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Em relação a esse assunto a autora Maria Conceição Monteiro em *Sombra errante: a preceptora na narrativa inglesa do século XIX*. Niterói, EdUFF, 2000 nos oferece no primeiro capítulo um amplo estudo sobre a trajetória histórico-social dessa profissão tão importante na Inglaterra vitoriana.

<sup>61</sup> As lições, devido a essa agitação, sofreram um atraso; refleti que meu primeiro dever era, pelas artes mais sedutoras que pudesse inventar, o de conquistar a atenção da menina. Passei o dia ao ar livre, tendo-a ao meu lado; dispus com ela, para sua grande satisfação, que era ela, apenas ela, quem deveria, mostrar-me o lugar.

<sup>62</sup> Artes sedutoras.

para “win the child”<sup>63</sup>. O verbo empregado – *to win* – é fortíssimo no sentido que exprime não uma relação de amizade, de parceira, de afeto; ao contrário, denota posse, autoridade, onde a governanta aparece como sujeito e as crianças meramente como objetos. Isso se intensificará quando a atenção se voltar para Miles, ainda mais porque o garoto parece alheio a tamanhos cuidados e, apesar de gentil e educado, não se impressiona pelo tratamento que recebe nem se deixa seduzir por tanta atenção.

Embora seu lado mãe não pareça ser seu ponto forte, é inegável que ele exista e faz parte do caráter da governanta da mesma maneira que o faz seu lado obscuro. Talvez no início da narrativa, quando não há fantasmas nem necessidade de exorcizar as crianças, ainda não seja possível perceber o sentimento de proteção misturado com o de posse que perpetuará por quase todo o texto, mas já fica evidente que a governanta pretende criar um clima de cumplicidade, de harmonia, mesmo tendo dúvidas em relação a sua nova vida, a mansão, aos empregados e as crianças. O que de fato nos parece ser bastante natural, já que saíra de uma vida humilde e pacata entrando num mundo muito diferente do seu cheio de obrigações e responsabilidades. Além disso, o fato de encarar suas tarefas com seriedade desejando cumprir a promessa que fizera ao patrão em Londres demonstra certo senso de maturidade, apesar de este ser aos poucos desconstruído e transformado em paranóia.

O que se pretende enfatizar aqui é que seu desejo em ser substituta da mãe pode ser percebido ao longo de toda a história e até mesmo na última cena da novela que muitos críticos atribuem como um momento de redenção, de libertação do mal. A intenção de proteger as crianças dos demônios que assombram Bly e de livrá-las de todo o perigo que estes podem causar faz parte do seu lado anjo, super-protetor e materno. Dessa forma,

ela transpõe os limites do espaço reservado à mulher no sistema patriarcal. A preceptora rejeita tanto o papel de Mrs. Grose, a mãe assexuada, como a figura sexualizada de Miss Jessel, e tenta também superar a figura autoritária de Peter Quint. Entretanto, ao rejeitar esses papéis, não consegue construir um papel para si: nunca será uma Jessel para Flora nem um Quint para Miles (MONTEIRO, 2004, p. 132).

Mesmo não sabendo que modelo adotar e optando por um sentimento de dominação exercido sobre as crianças, este pode ser, de certa forma, visto como algo bom, positivo, na medida em que as intenções são as melhores. Obviamente, temos consciência de que os resultados não são de modo algum satisfatórios nem correspondem ao que esperamos de uma mãe, mas temos que ter em mente que para ela o caminho seguido é o mais correto e as

---

<sup>63</sup> Ganhar a criança.

consequências – a morte de Miles e a crise de Flora – já eram esperadas e são aceitas como atos vitoriosos. Nesse sentido, é possível compreender, como muitos críticos fizeram, o assassinato de Miles como um gesto de benevolência extrema, já que a preceptora finalmente o deixara livre dos espectros, permitindo a libertação das forças malignas que o arrastavam. Como filha de um pároco e fruto de uma educação religiosa severa, a governanta encara qualquer ameaça como uma luta entre o bem e o mal, onde as crianças são sempre as vítimas e por serem inocentes e indefesas precisam de alguém que interceda por elas.

Sabemos que é impossível dissociar a imagem de anjo e monstro quando pensamos na governanta não nomeada de *The Turn of the Screw*, mesmo porque a segunda idéia parece sempre muito mais aceitável do que a primeira. Pensando nisso, nossa análise a partir de agora se inclina a investigar esse outro lado, essa outra face que se impõe com muito mais rigor, mais força e parece ser realmente o avesso de uma mulher com boas intenções, mas com atitudes condenáveis.

### **3.3.2 A mulher sexuada: a preceptora como prostituta**

Como vimos acima, a figura da preceptora, além de substituta da mãe, está associada à imagem da mulher louca e prostituta. Nesse último aspecto, a governanta procura sufocar sua sexualidade que já é denunciada desde o prólogo por Douglas, um dos narradores da obra. Apesar de tentar desfazer as conotações sexuais da posição da preceptora, Douglas “a mostra na sua sexualidade ao revelar que esteve interessado nela” (MONTEIRO, 2000, p. 130).

Quando Douglas afirma que a governanta foi uma das mulheres mais agradáveis que já conhecera e que em sua posição teria valor para qualquer um, bem como teria sido digna de posições bem mais elevadas ouve-se um riso dos ouvintes e assim, se percebe a conotação sexual que o narrador implica à narrativa. “Dessa forma, a preceptora, como ser sexual, torna-se o centro da discussão” (MONTEIRO, 2000, p. 130), passando a despertar ainda mais curiosidade na platéia quando o narrador sem nome sugere que estava apaixonada e Douglas concorda com um riso meio sem jeito.

“You are acute.

Yes, she was in love. That is, she had been. That came out – she couldn’t tell her story without its coming out. I saw it, and she saw I saw it; but neither of us spoke on it. I remember the time and the place – the corner of

a lawn, the shade of the great beeches and the long, hot summer afternoon. It wasn't a scene for a shudder; but oh!"<sup>64</sup> (p. 12).

A resposta que Douglas dá aos espectadores e sua explicação de como tomou conhecimento da história que posteriormente narra, faz com que a credibilidade da governanta seja diminuída ao ser revelado seu desejo. “O próprio grupo, as *ladies*, em volta da lareira, vão embora, o que mostra uma visão tradicional das mulheres como tendo que estar fora dessa economia sexual, ou, talvez para deixar espaço para os homens descobrirem os “segredos” da preceptora” (MONTEIRO, 2000, p. 130).

Esse segredo é descoberto logo no terceiro capítulo de seu diário quando começa a fazer suas incursões pela mansão e demonstra ser uma mulher angustiada e visivelmente perturbada com sua nova condição. Numa leitura mais profunda já é possível vislumbrar que para ela, o fato de estar sozinha no enorme casarão e de ter se apaixonado pelo patrão que não verá nunca mais são conseqüências de uma situação incomum e difícil de controlar. A tentativa de sublimar seu instinto sexual lhe propicia o delírio, a criação para si mesma de situações onde seus desejos possam ser satisfeitos e onde possa se sentir viva e feliz. Não é a toa que o primeiro vulto que vê é masculino e lhe aparece em cima de uma torre. Essa aparição merece ser analisada com cuidado.

Durante um de seus rotineiros passeios à tarde pelos campos da mansão, num período em que as crianças estavam dormindo e o qual denominava como “my very hour”<sup>65</sup>, a governanta deseja, como numa história romântica, se deparar com alguém, de repente. Vejamos seu devaneio.

“Someone would appear there at the turn of a path and would stand before me and smile and approve. I didn't ask more that that – I only asked that he should *know*; and the only way to be sure he knew would be to see it, and the kind light of it, in his handsome face”<sup>66</sup> (p.33 – grifo nosso).

Pela passagem fica claro que ela não quer encontrar qualquer pessoa, simplesmente para conversar ou caminhar juntas a toa, mas “he”, alguém do sexo oposto, que tenha “a

---

<sup>64</sup> Você é perspicaz.

Sim, estava apaixonada. Quer dizer: tinha estado. Isso transpareceu – ela não poderia ter contado a sua história sem que isso transparecesse. Notei, e ela notou que eu notei, mas nenhum de nós tocou no assunto. Lembro a hora e o lugar – um canto de gramado, a sombra de grandes faias e a tarde longa e quente de verão. Não era cenário para um arrepiado, mas...!

<sup>65</sup> Minha hora.

<sup>66</sup> “Alguém apareceria lá na curva do caminho, ficaria diante de mim, sorridente e aprovador. Eu não pedia mais que isso – queria apenas que ele *soubesse*; e o único meio de saber que ele sabia seria ver isso, e o efeito luminoso e agradável disso, no seu belo rosto”.

handsome face”<sup>67</sup> e a aprova com um sorriso. Isso quer dizer que, numa tarde, devaneando romanticamente, ela imagina que seria emocionante encontrar-se com a bela figura do tio que a impressionara. É nesse momento que, miraculosamente, sua fantasia se torna real e surge, num local muito alto, o homem que povoara seus sonhos.

He did stand there! – *but high up*, beyond the lawn and at the *very top of the tower*. (...) This tower was one of a pair – square, incongruous, crenellated structures – that were distinguished, for some reason, though I could see little difference, as the new and the old<sup>68</sup> (p.34 – grifo nosso).

Não é coincidência que a primeira aparição se dê no alto de uma torre, símbolo do sagrado elevado em direção ao céu. A torre também simboliza o acordo orgulhoso e tirânico, ao mesmo tempo em que relaciona confusão, dispersão e catástrofe. Na tradição cristã, a torre tornou-se símbolo de vigilância e ascensão (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994, p. 888-89). Nesse sentido, levando em conta a simbologia do objeto onde Peter Quint aparece, podemos dizer que o fantasma transmite uma idéia de superioridade, na medida em que assume uma posição privilegiada como garantia de observação constante.

Além disso, estar em pé num objeto fálico vai ao encontro da necessidade em encontrar alguém do sexo oposto para satisfação de um desejo contido. Sendo assim, a torre pode perfeitamente representar o órgão genital masculino, objeto de desejo da governanta. Como observou Peter Schwenger (1989, p. 106-107), o pênis é uma temática peculiar do modo masculino de escrever. Sendo o “instrument of the adolescent’s awakening virility, center and symbol of his manhood to the adult, the penis has enormous importance in the life of the male and very little in literature.”<sup>69</sup> Segundo o autor, o pênis possui a qualidade de independência do corpo, já que tem movimentos próprios e quando não sublimado inteiramente é representado apenas como um objeto inserido num contexto erótico geral, como é o caso de *The Turn of the Screw*. Por retratar um desejo sexual não sublimado e com conseqüências trágicas, a obra apresenta, em diversos momentos, um contexto erótico grotesco. Ainda de acordo com Peter Schwenger (1999, p. 108),

the grotesque implies an underlying terror arising from the sense that things are out of control. There is a force behind the grotesque that is inhuman, both stupid and vital at the same time. It is a force strongly bound up with the

---

<sup>67</sup> Um rosto bonito.

<sup>68</sup> Ele estava lá! – mas num ponto alto, para além do gramado e bem no topo da torre. (...) Essa torre era uma das duas – estruturas quadradas, incongruentes, ameadas – que eram definidas, por alguma razão, como a velha e a nova, embora eu visse pouca diferença entre elas.

<sup>69</sup> Instrumento do despertar da virilidade adolescente, centro e símbolo da virilidade adulta, o pênis tem uma importância enorme na vida do homem e muito pouco na literatura (tradução nossa).

physical; it is a force that goes to extreme. By virtue of its excesses, it deforms proportion and classical contours. In this respect, it is allied to caricature. But whereas caricature exaggerates features which express individual character, the grotesque absorbs individuality entirely into the inhuman<sup>70</sup>.

Isso sem falar na descrição do homem:

he has red hair, very red, close-curling, and a pale face, long in shape, with straight, good features and little, rather queer whiskers that are as red as his hair. His eyebrows are, somehow, darker; they look particularly arched and as if they might move a good deal. His eyes are sharp, strange – awfully; but I only know clearly that they’re rather small and very fixed. His mouth’s wide, and his lips are thin, and except for his little whiskers he’s quite clean-shaven. He gives me a sort of sense of looking like an actor<sup>71</sup> (p. 47).

Essa é sem dúvida a descrição física mais detalhada de toda a narrativa e para quem estava distante e o achou “awfully”<sup>72</sup>, o retrato traçado está detalhado demais, beirando a satisfação. Note que os adjetivos empregados pela narradora, assim como tudo na obra, são contrastantes, exprimindo uma forte idéia de ambigüidade, não em relação ao caráter do personagem Quint, mas naquilo que a governanta deita o olhar. Tudo para ela é ambíguo: desde o aspecto da propriedade até ao íntimo das personagens e por isso precisa fantasiar para poder existir num meio onde nada a satisfaz realmente. Incapaz de assumir sua condição de felicidade e seus desejos sexuais, ela cria situações para provar que nem a mansão e nem as crianças são tão perfeitas como pareciam.

O que ela não sabe é que a visão se tratava de um espectro, “mas a motivação romântica, mesmo através do horror que sentirá quando a verdade lhe for revelada pela servidora, permanecerá” (LOPES, 2004, p. 7) – “an extraordinary man”<sup>73</sup> (p. 34). Num primeiro momento, a governanta o julgou

um intruso intolerável – na verdade, era alguém da casa. E assim começará a desesperadora tentativa de proteger as crianças de verem o fantasma – mais tarde, fantasmas – até que outra descoberta, mais aterradora, se imporá: as

<sup>70</sup> O grotesco implica num terror real que cresce a partir do senso de que as coisas estão fora de controle. Há uma força por trás do grotesco que é inumana, ao mesmo tempo em que estúpida e vital. É uma força fortemente ligada ao físico; é uma força que caminha para o extremo. Através da virtude de seus excessos, ela deforma os contornos clássicos e proporcionais. A esse respeito, está aliada a caricatura. Mas enquanto a caricatura exagera nas características, as quais expressam a personalidade individual, o grotesco absorve inteiramente a individualidade o inumano (tradução nossa).

<sup>71</sup> Ele tem cabelo ruivo, bem ruivo e crespo, e um rosto pálido, alongado, com feições regulares, e suíças curtas, esquisitas, tão ruivas como o cabelo. As sobrancelhas são um pouquinho mais escuras; parecem particularmente arqueadas, como que dotadas de boa capacidade de movimento. Seus olhos são penetrantes, estranhos – de um modo medonho; mas só sei com clareza que eles são pequenos e muito fixos. A boca é larga, e os lábios são finos, e, a não ser pelas suíças curtas, ele é bem barbeado. Deu-me a impressão de parecer-se com um ator.

<sup>72</sup> Medonho.

<sup>73</sup> Um homem extraordinário.

crianças sabem e, na verdade, escondem que sabem, encontrando-se com os espectros furtivamente. É caso para enlouquecer, e não é de todo implausível que o manuscrito tenha sido engendrado por uma mulher louca (LOPES, 2004, p. 7).

Contudo, a aparição de Quint, mesmo sendo excitante e reveladora, não é exatamente o que havia pretendido para si naquele fim de tarde. Ela admite que aquele homem em pé na torre não era exatamente a pessoa que deseja e sente algo estranho, um misto de surpresa e perplexidade. Ora, não é de se estranhar que uma jovem tímida (como ela mesma se autodenomina), ao passear sozinha ao crepúsculo, afastada da casa, de repente encontre um homem desconhecido num lugar solitário e não tenha medo? Não sinta a menor vontade de gritar ou mesmo de correr? Ao contrário, opta por encará-lo tentando ver se a figura se tratava de alguém conhecido em Harley Street. Sua frieza é tanta que pôde vê-lo apoiar as mãos no parapeito, andar de um lado para outro na torre e em momento algum sentiu um arrepio sequer, só se preocupou com o fato deste não usar chapéu, um estranho “sign of familiarity”<sup>74</sup>.

Após a cena, a governanta volta à mansão e encontra Mrs. Grose no hall de entrada. A narradora acredita ter caminhado umas três milhas já que estava escurecendo quando retorna. Mrs. Grose, a seu ver, parece muito satisfeita em encontrá-la, até certo ponto aliviada e, por isso, a jovem preceptora decide poupá-la do que acabava de lhe acontecer. Nesse reencontro é interessante observar como a governanta encara Mrs. Grose parecendo repetir o que minutos antes Quint fizera com ela, numa tentativa de transferência de papéis, o que mais adiante será repetido em muitos outros momentos da narrativa.

Nesse momento, a preceptora toma conhecimento da sua sexualidade, vai para fora da casa e simula o papel de Quint, repetindo a cena, olhando para dentro. O olhar sugere tanto uma marca da sexualidade quanto o seu controle. É significativo que o olhar de que a preceptora tenta se apropriar seja de alguém pertencente a uma classe social inferior, mas não é de surpreender. A diferença de classe entre a preceptora e Quint suaviza, mas não apaga, o desequilíbrio de poder que resulta da diferença de *gender*. A preceptora, que foi por dois momentos o objeto de olhar de Quint, procura inverter a posição para ser sujeito, para se apropriar do seu lugar. Entretanto, quando olha para dentro, o seu olhar vê Mrs. Grose, a governanta, que desempenhava em Bly um papel maternal (MONTEIRO, 2000, p. 132).

Na narrativa, Mrs. Grose é uma mulher dócil, carinhosa e simpática, o protótipo da mãe; em contrapartida está Miss Jessel, a antiga preceptora, a imagem da prostituta, pois havia se relacionado sexualmente com Peter Quint. De acordo com Mrs. Grose, Miss Jessel

---

<sup>74</sup> Sinal de familiaridade.

“was infamous”<sup>75</sup> (p.61) e, por isso, pagou com a vida, morrendo em circunstâncias tão pouco mencionadas. “Porém não é o ceder que ameaça a preceptora, mas o fato de ela agir como sujeito, ou seja, de ocupar uma posição tradicionalmente atribuída ao homem” (MONTEIRO, 2000, p. 132). Esse “agir como sujeito” pode ser percebido através da dominação que a jovem governanta impõe às crianças, mas acaba fracassando, já que insiste em resistir aos impulsos sexuais da antiga preceptora e não consegue agir como Quint. Nesse sentido, “ela não pode ocupar o lugar do homem e não encontra um modelo feminino para seguir” (MONTEIRO, 2000, p. 132).

### 3.3.3 Destrutividade e crueldade: a loucura anunciada

Nos anos 20, Freud formulou a teoria de que a paixão de destruir, ou “o instinto de morte”, era considerada de mesma potência à da paixão de amar, ou o “instinto de vida”, sexualidade. Para o autor, a agressividade do homem, expressa no seu comportamento perante situações de risco (como guerras, perdas significativas, conflitos pessoais, etc.) está relacionada a um instinto programado, inato, que procura o momento exato, a ocasião propícia para ser descarregado (FROMM, 1975, p. 21-22).

De acordo com Erich Fromm (1975, p. 24), há duas espécies inteiramente diferentes de agressão. A primeira, aquela que compartilhamos com os animais, é um impulso programado para atacar ou fugir, quando a sobrevivência é ameaçada; é a chamada agressão defensiva ou “benigna”, está a serviço da manutenção da ordem na natureza e cessa quando a ameaça deixa de existir. O outro tipo de agressão, a “maligna”, ou seja, a crueldade e a destrutividade, é específico da espécie humana; “não existe na maioria dos mamíferos; não é filogeneticamente programado nem biologicamente adaptativo; não tem finalidade alguma e sua satisfação é voluptuosa, lúbrica” (FROMM, 1975, p. 24). Ao segundo grupo podemos incluir as paixões humanas, como a paixão pelo amor, pela ternura, pela liberdade, assim como a volúpia da destruição, do sadismo, do masoquismo, do poder. Essas paixões

são respostas às necessidades existenciais que, à sua vez, acham-se arraigadas nas próprias condições da existência humana. (...) Os *instintos* são respostas às necessidades fisiológicas do homem, as paixões que se acham enraizadas no caráter e que o condicionam são respostas às suas necessidades *existenciais*, e são especificamente humanas (FROMM, 1975, p. 26).

---

<sup>75</sup> Era infame.

Isto posto, fica nítido que em *The Turn of the Screw* a preceptora apresenta o segundo tipo de agressão e seu instinto cruel beira a loucura. Muito se tem falado nesse trabalho que o seu esforço de proteção às crianças deixa de ser uma atitude saudável (e natural considerando a posição que ocupa – substituta da mãe) e se transforma numa caça ao demônio, onde todo mundo é prejudicado e os danos são irreversíveis. Na obra, há uma simbiose entre o que Fromm (1975, p. 31) chamou de paixões humanas “boas” e “más”, em outras palavras, suas “paixões racionais” como o amor e o zelo se misturam com as ditas “paixões irracionais” como a ambição e a voracidade. Numa tentativa de dar um sentido à sua vida e transcender sua existência banal e até mesmo enfadonha, a governanta relaciona seu amor à destruição e o resultado dessa má combinação é o assassinato de Miles, a morte simbólica de Flora e a total desordem em Bly. O trecho a seguir, última cena do romance, quando a preceptora interroga Miles a respeito da figura de Peter Quint na janela, mostra como essa confusão de sentimentos culmina numa tragédia já anunciada.

I was so determined to have all my proof that I flashed into ice to challenge him. “Whom do you men by ‘he’?”

“Peter Quint – you *devil*!” His face gave again, round the room, its convulsed supplication. “Where?”

They are in my ears still, his supreme surrender of the name and his tribute to *my devotion*<sup>76</sup> (p. 158 – grifo nosso).

A partir do fragmento acima (e mesmo da cena como um todo), vamos perceber que se havia uma intenção em descobrir a verdade acerca dos fantasmas e do contato destes com as crianças numa tentativa de salvá-las isso passa a ser uma mera justificativa para se fazer valer a autoridade da governanta na casa. O seu instinto protetor, materno e amoroso é apenas uma fachada para seus impulsos egoístas e destrutivos, todos com conotação sexual. Nutrindo um sentimento possessivo por Miles e percebendo que não é o centro das atenções, a preceptora quer ter seus esforços reconhecidos e, para isso, transforma carinho em rendição, afeto em devoção como se o garoto fosse uma presa, um animal indefeso que precisa ser enjaulado para compreender que é amado. Essa paixão destrutiva ou agressividade

é, antes de mais nada, não uma reação aos estímulos que vêm de fora, mas uma excitação “elaborada internamente” que procura liberação e que encontrará expressão independente de quão adequado o estímulo externo se

---

<sup>76</sup> Eu estava tão decidida a obter todas as provas que me transformei em gelo para desafiá-lo. “Quem você quer dizer com ‘ele’?”

“Peter Quint – seu demônio!” Seu rosto lançou novamente, vagando pelo quarto, uma convulsiva súplica. “Onde?”

Ainda estão em meus ouvidos sua rendição suprema ao nome e seu tributo a minha devoção.

apresentar: é a espontaneidade do instinto que o torna tão perigoso. O instinto que servia à sobrevivência animal tornou-se “grotescamente exagerado” e passou a “funcionar descontroladamente” no homem. A agressão transformou-se em ameaça ao invés de ajuda para a sobrevivência (LORENZ, 1966, p. 42).

Em outras palavras, a governanta não precisa de um fato externo para liberar seus instintos mais cruéis, ao contrário, tudo já estava incubado dentro dela, sua agressividade contra as crianças nada mais é do que a liberação de uma excitação interna incontrolável. A suposta criação dos fantasmas, o seu comportamento perturbado e suas atitudes agressivas são mecanismos para obter aquilo de que necessita – atenção, reconhecimento e amor. Isso porque “a agressão, como qualquer outro comportamento, é aprendida puramente à base de se procurar para si mesmo vantagem que esteja ao nível ótimo” (FROMM, 1975, p. 74). Na obra, a ocorrência do comportamento agressivo pressupõe a existência de frustrações progressivas – não ser amada pelo patrão, não despertar a submissão em Miles, não ser o centro das atenções, não conseguir lidar com sua sexualidade –, além de instigar um grande número de diferentes tipos de reações como a possessividade, o medo e a loucura.

Erich Fromm (1975, p. 107) entende que o termo frustração pode conter dois significados: o primeiro se refere “a interrupção de uma atividade em andamento, dirigida para um objetivo (ex. uma pessoa, sexualmente excitada, que tivesse sido interrompida no ato do coito)” e o segundo sentido faz alusão à frustração como “negação de um desejo ou de uma coisa almejada – “privação” (ex. um homem que faz propostas a uma mulher e é repellido)”. Pensando nisso, na obra jamesiana em estudo percebemos que a protagonista está mais inclinada à segunda conotação do termo frustração, haja vista que se sente privada do amor depositado ao patrão e futuramente a Miles. Além disso, se frustra com a não obtenção da verdade por parte das crianças em relação aos espectros, chegando a se irritar com o silêncio de Flora, as desconversas de Miles e a atitude paliativa de Mrs. Grose.

Toda a sua existência em Bly está associada a algo frustrante: não consegue desempenhar o papel que lhe fora paga para realizar, não é capaz de conviver em harmonia com os habitantes da mansão, não consegue cativar as crianças de modo que confiem nela, não consegue resolver o enigma dos fantasmas, nem salvar a pequena Flora dos demônios – Miss Jessel e Peter Quint – e seu único consolo é que o garoto fora, enfim, liberto do mal graças a sua coragem. Todas essas não-realizações são frutos de uma personalidade narcisista.

Considerando que o narcisismo pode ser descrito como um “estado da experiência em que só a própria pessoa, *seu* corpo, *suas* necessidades, *seus* sentimentos, *seus* pensamentos, *seus* atributos, tudo e todos que lhe pertençam são experimentados como plenamente real”

(FROMM, 1975, p. 272), em *The Turn of the Screw* tudo aquilo que não constitui objeto das necessidades da governanta não é tido como interessante. Por essa razão, ela mal se lembra dos demais criados que menciona no início da narrativa; Mrs. Grose é apenas uma companhia, não uma amiga que merece ser ouvida e os fantasmas que rodeiam Bly “não são plenamente reais, são percebidos apenas por meio de um reconhecimento intelectual, enquanto *afetivamente* sem peso e sem cor” (FROMM, 1975, p. 272).

Vale lembrar que tanto a antiga preceptora e o criado de quarto já mortos não são veementemente descritos durante o relato, ao contrário, eles surgem mais como uma névoa, como presenças insinuantes que pairam no ar. Se atentarmos bem ao texto não há nada de real neles, justamente porque caprichar na construção dos fantasmas, como disse James, resultaria numa história ruim. O que provoca pavor é a idéia que formamos acerca dos espectros e não suas aparências. O que está em jogo na novela é o que vai pela cabeça da protagonista e não a materialidade de duas almas penadas que assustam criancinhas. Mesmo porque o menos importante na obra é a caracterização dos fantasmas ou então o desfecho. “Importante é o processo narrativo que expõe a personagem preceptora às suas angústias e conflitos, contribuindo para, às vezes até de forma involuntária, desmascarar a hipocrisia de uma época que a lia e via como sombra errante” (MONTEIRO, 2000, p. 137).

Na mente narcisista de uma narradora perturbada com toda uma gama de situações que não consegue resolver, a única coisa realmente importante é a sua convicção subjetiva quanto à sua perfeição, à sua superioridade sobre os outros, às suas qualidades extraordinárias. E isso não é alcançado graças ao seu relacionamento com os outros ou através de qualquer trabalho real ou realizado devido apenas a seus méritos, longe disso, essa certeza que impõe a todo o momento é simplesmente uma idéia fixa que lhe atormenta e por não ser compartilhada se transforma em paranóia. Em outras palavras, por ter recusado assumir papéis definidos patriarcalmente para as mulheres, por ousar, por dar uma volta a mais no parafuso só lhe resta, na sociedade vitoriana do século XIX, o papel de louca (MONTEIRO, 2000, p. 133).

Sendo assim, o limite tênue que separa a razão da insanidade ou então o amor do ódio ou mesmo o zelo da voracidade não existe em *The Turn of the Screw*. Essa linha imaginária que existe em nossa consciência e que nos permite viver em sociedade sem nos devorarmos faz parte de uma construção social e forma a base do interesse do homem pela vida. Os instintos de vida (Eros) e morte (Tânatos) são categorias puramente naturais, “enquanto que as paixões que se enraízam no caráter são categorias sociológica, histórica” (FROMM, 1975, p. 30). O relato da governanta, sua paixão irracional pelas crianças (principalmente por Miles), seu desejo desesperado em manter a ordem (que ela diz ser na propriedade que mora,

mas o que pretende manter é a ordem sobre seus impulsos) são bons exemplos da ruptura dos limites que se impõe em nossas vidas de modo a permitirem uma convivência saudável. Ao lutar para alcançar seus objetivos, a preceptora está na verdade lutando para assegurar a sua sanidade.

### 3.4 A governanta como anjo e monstro

Na introdução deste trabalho fizemos algumas considerações importantes que formam a base de nossa argumentação. Duas delas, nesse momento, merecem ser recordadas: a) em *The Turn of the Screw* há a presença de uma personagem feminina que supostamente transgredir uma interdição do código moral no plano da sexualidade, b) essa personagem – a preceptora – foi construída a partir da idéia do duplo. Pensando na segunda idéia e pretendendo prová-la, nos apoiamos na teoria da primeira fase da crítica feminista que se preocupa em “desmascarar a misoginia da prática literária – as imagens estereotipadas da mulher como anjo ou monstro” (FUNCK, 1999, p. 18 – grifo nosso).

Após verificarmos que na obra a mulher assume as duas posturas (e não uma ou outra), tivemos que engendrar a teoria de que a protagonista é anjo na mesma medida em que é monstro. Em outras palavras, no que tange à construção da preceptora, nos é apresentada uma mulher que carrega em si motivações que a tornam uma substituta da mãe e, em contrapartida, impulsos que a direcionam para uma assassina impiedosa. Alterar a definição da proposta teórica que estamos seguindo desde o início dessa dissertação só é válido porque estamos diante de personagens (e aqui incluo Capitu) que transcendem a idéia de que a mulher só pode caminhar numa mesma direção, que não oscila e que permanece como um ser estático e sem possibilidade de mudança.

A seguir, entraremos em contato com os dois lados de uma mesma mulher, as duas faces de uma narradora que, como já sabemos, faz de seu discurso um momento de reflexão e mesmo de isenção de culpa. Essa mulher dividida entre o dever e o querer também se divide entre o que poderia ser e aquilo que realmente é, entre o que gostaria de se tornar e aquilo que não pode modificar em sua natureza. É essa dicotomia nesse ser em crise e profundamente ambíguo que mostraremos a partir de agora.

### 3.4.1 Sexo, loucura e morte: o monstro à solta

A idéia da jovem preceptora como monstro começa a se solidificar quando o leitor percebe-se diante de uma mulher perturbada, capaz de tudo para chamar a atenção e profundamente interessada em se apossar das crianças. Isso ficará muito claro na última cena da obra, mas logo no início, no terceiro capítulo, aqui mencionado tantas vezes, quando encontra pela primeira vez com Peter Quint ela já nos dá indícios de seu caráter maquiavélico. É a partir dessa cena que se instala o caos na propriedade de Bly. O objetivo de sua vida, que antes se resumia em cuidar da melhor maneira possível de Flora e Miles, passa agora a ser uma caça a fantasmas, a fim de expulsá-los da mansão, nem que para isso tenha de exterminar a todos. A busca pelas realizações de suas fantasias tem conseqüências trágicas, tornando-a um ser móvel, revestido de negatividade e repugnância. Por não encontrar explicações suficientemente convincentes a respeito das aparições que diz ver, ela opta pela destruição de sua condição de mulher superprotetora e passa a ser aquela que inquire, que ameaça, que força as crianças a confessar qualquer coisa que a satisfaça.

Exemplo disso é a última cena da obra, que funciona como uma fusão de loucura e sexualidade. Esse momento da narrativa nos permite entrever, a partir das vibrações dos personagens, dos suores do garoto, da certeza da aparição do fantasma e da necessidade em livrar o Mal da casa, o gozo contido no movimento em direção à morte. Sem dúvida, o espetáculo da terrível descrição perpassa uma atmosfera erótica, sendo esta propícia a esse ritual fúnebre e gozoso. O episódio merece ser transcrito na íntegra.

I was so determined to have all my proof that I flashed into ice to challenge him. ‘Whom do you mean by “he”?’

‘Peter Quint – you devil!’ His face gave again, round the room, its convulsed supplication. ‘Where?’

They are in my ears still, his supreme surrender of the name and his tribute to my devotion. ‘What does he matter now, my own? – what will he ever matter? I have you,’ I launched at the beast, ‘but he has lost you for ever!’ Then, for the demonstration of my work, ‘There, there!’ I said to Miles.

But he had already jerked straight round, stared, glared again, and seen but the quiet day. With the stroke of the loss I was so proud of he uttered the cry of a creature hurled over an abyss, and the grasp with which I recovered him might have been that of catching him in his fall. I caught him, yes, I held him – it may be imagined with what a passion; but at the end of a minute I began to feel what it truly was that I held. We were alone with the quiet day, and his little heart, dispossessed, had stopped<sup>77</sup> (p. 158-59).

<sup>77</sup> Eu estava tão decidida a obter todas as provas que me transformei em gelo para desafiá-lo. “Quem você quer dizer com ‘ele’?”

‘Peter Quint – seu demônio!’ Seu rosto lançou novamente, vagando pelo quarto, uma convulsiva súplica. “Onde?”

Nesse trecho, em primeiro lugar, fica nas entrelinhas que se trata de uma daquelas invasões da subjetividade oculta, aquelas inesperadas visitas do Outro, do lado oposto da governanta, seu lado cruel, maligno, enfim, monstro. Se, como dissemos anteriormente, o ser é múltiplo e não o podemos apreender por inteiro, a melhor maneira de investigá-lo e compreendê-lo é atacando por todos os lados e mostrando que o seu lado *santa* é tão frágil quanto seu lado *demônio*. Em segundo lugar, não se pode definir ao certo o porquê do ato absurdo que encerra o livro e nem arriscar qualquer tipo de explicação, posto que o intuito do autor é perscrutar o ser humano como um ser ambíguo, ambivalente, impulsionado por forças irracionais, inconscientes e não mais a personagem romântica anterior as resoluções modernas, condicionado por uma lógica de cunho aristotélico. Por fim, o romance é de tal modo tão cercado pelo absurdo que nos impossibilita de tecer avaliações de ordem moral ou psicológica, já que nos leva ao desvendamento de todo um mundo interior extremamente complexo e humano, que é o mundo que se situa além da superficialidade dos seres.

O porquê do ato da governanta é estilizado na longa conversa com o pequeno Miles, onde os desvios elucidativos e a resposta não dada são os aspectos que mais irritam o leitor. Porém, deve-se ter em mente que se os seres e os fatos que povoam o romance são misteriosos e o caminho para compreendê-los é igualmente estranho, composto de peças soltas num imenso e emaranhado quebra-cabeça. O desenvolvimento dessa cena é apenas um dos muitos exemplos da maneira ardilosa da narradora em conduzir seu relato.

Sabemos apenas que uma série de circunstâncias provoca um crime que não tem explicação e justamente por isso não pode ser perdoado. Todavia, ao ficar emocionalmente envolvido, o leitor participa do drama e ao invés de condenar a jovem mulher, sente pena da governanta, pois percebe que sua loucura está sempre aliada a uma tentativa de salvação. A insanidade da protagonista é construída ao longo da trama e a mulher, por sua vez, não tem certeza daquilo que faz e tampouco do que sabe. Ao final da narrativa, completamente louca,

---

Ainda estão em meus ouvidos sua rendição suprema ao nome e seu tributo à minha devoção. “Que importa ele agora, meu querido? – que importância poderá ter de agora em diante? Eu tenho você”, dirigi-me à besta na janela, “mas ele perdeu você para sempre!” Então, como demonstração do meu trabalho, “Lá, lá!”, eu disse para Miles.

Mas ele já saíra dos meus braços e vagava ao redor, arregalando os olhos, olhando com fúria, sem ver nada além de um dia tranqüilo. Golpeado pela perda de que eu me orgulhava, ele emitiu um grito de uma criatura arremessada a um abismo, e o gesto com que o agarrei bem poderia ter sido o de recuperá-lo em plena queda. Eu recuperei-o, sim, eu abracei-o – pode-se imaginar com que paixão; mas ao fim de um minuto comecei a sentir o que na verdade estava abraçando. Estávamos a sós com o dia tranqüilo, e seu pequeno coração, despossuído, deixara de bater.

ela acredita ter feito apenas o bem e se sente realizada pela primeira vez em toda história. De uma maneira cruel, o assassinato não é sua punição, mas o instrumento de sua recompensa.

Isso porque a construção da personagem tem como premissa que uma mulher solta no mundo, entregue à sua própria sorte não é capaz de lidar com situações adversas e nem consegue ser independente num mundo falocêntrico. Sua necessidade em se sentir essencial é endossada pelo fato de não se adaptar a um mundo muito diferente do seu, de não compreender sua responsabilidade de governanta e nem aceitar sua condição solitária. A ausência de uma figura masculina na casa, causa-lhe tanta insegurança que sente necessidade em se auto-afirmar a qualquer custo. Sua maior ambição é ser reconhecida e, para isso, cobra do garoto um tributo a sua devoção. A necessidade de possuí-lo (*I have you!*) – e não de salvá-lo, como afirma o tempo todo – só demonstra sua atitude egoísta e infantil. Além disso, ao tentar segurar Miles, apoderar-se dele, pretende fazê-lo falar o nome daquilo que não pode ser nomeado. Sufocando-o, ela “sufoca, assim, a sua própria sexualidade” (MONTEIRO, 2000, p. 133).

Na visão machista do autor, a mulher é tida como uma criatura frágil, irresponsável, inferior e sem qualquer possibilidade de recuperação para a sociedade, só merecendo a insanidade como companheira. O que se condena na obra é o fato da governanta ser incapaz de resolver um conflito que ela mesma cria, optando por fugir de uma solução. Ela acaba sendo mais vítima de suas alucinações do que do real perigo que os fantasmas possam trazer à tona. Nesse sentido, fica fácil perceber na obra que as personagens femininas – e aqui incluímos Miss Jessel e Mrs. Grose – vão aparecer, sempre que possível, em pares que expressam o conflito, as assimetrias do que se deseja colocar em evidência. Há uma imensa necessidade em se mostrar que mulheres ambivalentes e mesmo contraditórias não podem coexistir no mesmo espaço. É por esse motivo que a primeira mulher, a que já morreu e que só vai aparecer como memória, como lembrança na figura de fantasma, é a presença forte na narrativa, já que está presente em todos os detalhes, sobretudo na propriedade. A casa, reino da mulher no regime patriarcal, continuará a ser o território demarcado e mesmo depois de sua morte continua mostrando a força que exerce.

O tema da loucura feminina, mito do romance gótico, é tratado por James num clima de mistério. Entre os dois arquétipos – a santa e a louca, ou ainda, o anjo e o monstro – em que se divide a consciência do feminino, a governanta se apóia mais na segunda imagem para construir sua própria trama. Em *The Turn of the Screw*, a loucura pode simbolizar muitas coisas: o limite extremo do caminho desviante escolhido pela mulher, que contratada para educar as crianças, muda o foco para uma busca sôfrega em libertá-las; o caminho da mulher

fora de seu ambiente, desamparada e só, mas ativa e disposta a sobreviver; a repressão dos desejos sexuais femininos – loucura moral. Sendo assim, parece que a plenitude da preceptora e, portanto, sua liberdade e sanidade, dependem do domínio de seus próprios desejos carnaais fortemente reprimidos. O movimento duplo entre a obsessão dos pecados da carne e sua repressão, assim como o tom desesperado que percorre toda a obra denunciam a carga erótica com que foi construída.

A percepção de sua insanidade é o limite extremo entre o caminho da mulher desamparada e cruel que precisa expressar seus desejos sexuais reprimidos por uma educação vitoriana. Parece que os desígnios da razão e do bom senso sobrepujam os apetites sexuais impossíveis. A persona<sup>78</sup> de mãe que adota entra em choque com sua consciência individual, comprometendo seu equilíbrio psíquico. A governanta já não é capaz de saber se ama ou odeia as crianças, se intenciona livrá-las do mal ou bani-las da propriedade que acredita ostentar. Sua obsessão em fazer o bem a qualquer custo se torna patológica a partir do momento em que não sabe distinguir nem controlar seus sentimentos. Na obra, a governanta é a típica mulher que vive reclusa, como rainha e ao mesmo tempo escrava do lar, sem direito a habitar um outro espaço. O diário surge, então, como um recurso para que possa manter a própria sanidade, já que se vê completamente silenciada. Nessas condições, para ela a casa, “longe de ser o refúgio das vicissitudes da vida, o espaço que cura – segundo o modelo vitoriano – é o calvário no qual está inserida” (LIMA, 2005, p. 32).

Nesse sentido, não é de se admirar que muitas passagens importantes da narrativa aconteçam próximas ao lago da propriedade, já que a água também é um signo ambíguo: a aparição de Miss Jessel, a certeza de que as crianças mantêm contato com os espíritos e a morte simbólica de Flora. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (1994, p. 533), o lago simboliza o olho da Terra por onde os habitantes do mundo subterrâneo podem ver os homens e pode ser a mãe de todos os seres, dando vida e garantindo a existência da fecundidade. Os lagos são também considerados como palácios subterrâneos de onde surgem seres perigosos que atraem os humanos para a morte. Sendo assim, tomam a significação ambígua de paraísos ilusórios, já que simbolizam as criações da imaginação exaltada. Transportando essa simbologia para a trama de *The Turn of the Screw*, percebemos que a primeira aparição da antiga governanta é realmente a evocação do Mal e por estar numa das margens do lago de Bly transmite a idéia de soberania e fertilidade.

---

<sup>78</sup> Adotamos aqui a definição dada por PAIVA (1990, p. 40-41) que considera a *persona* uma “máscara imprescindível a cada um para o desenvolvimento de papéis sociais com o intuito de produzir um determinado efeito ou preservar a verdadeira natureza do indivíduo”.

(...) Another person – this time; but a figure of quite as unmistakable horror and evil: a woman in black, pale and dreadful – with such an air also, and such a face! – on the other side of the lake. I was there with the child – quiet for the hour; and in the midst of it she came. (...) she just appeared and stood there – but not so near<sup>79</sup> (p. 59).

A escolha vocabular - *unmistakable horror, woman in black, pale, dreadful*<sup>80</sup> – está numa seqüência gradativa, já que pretende transmitir para o interlocutor – Mrs. Grose e os leitores – exatamente o pavor que a jovem preceptora sentiu no momento da aparição. É interessante perceber que não são as vestimentas negras e mesmo o fato medonho de ver alguém morto que impressionam a governanta; o que a aflige é encontrar uma mulher do outro lado do rio, em seu momento de distração com a pequena Flora, “with such an air also, and such a face”<sup>81</sup>. É o modo como Miss Jessel a encara e se mostra que a incomoda. E como seria de fato esse rosto? O que ele poderia expressar? E por que a fazia se sentir mal? É importante ressaltar que a governanta não parece sentir aquele medo comum que todos temos de espectros; ao contrário, ela deseja enfrentar o que vê, numa tentativa de mostrar quem é superior, quem manda nas crianças, quem governa Bly agora. Seu discurso está mais pautado em auto-afirmação e imposição de sua condição como mantenedora da ordem do que de sentimento de terror.

Isso não muda muito quando, capítulos depois, percebe que Flora desaparecera e vai ao seu encontro no lago junto de Mrs. Grose. Entretanto, ao chegarem à margem, não notam presença alguma da criança, mas percebem que a menina tomara um barco e atravessara o pequeno riacho. Nada indica que a pequena seria encontrada do outro lado, mas a certeza da governanta é tanta de que a menina está lá na companhia de Miss Jessel que em nenhum momento desiste da busca.

Dentro da narrativa misteriosa tudo inclina à morte e a água comunga todos os poderes da noite e da morte. Segundo Brandão (1999, p.76), a transformação de imagens da água vai desde a sua transparência até a tonalidade sombria que guarda o desejo da morte. O barco simboliza a segurança e favorece a travessia da existência; a margem oposta é o estado que existe para além do ser e do não-ser, aquilo que não se compreende. Levando em conta a simbologia expressa pela cena – uma das mais importantes de toda a obra –, a travessia realizada de modo diferente pelas personagens – Flora, Mrs. Grose e a preceptora – representa

<sup>79</sup> Uma outra pessoa – desta vez; mas, uma figura tão horrível e monstruosa quanto a primeira: uma mulher de preto, lívida e assustadora – com um jeito, com uma cara! – na outra margem do lago. Eu estava lá com a menina – e estávamos tranqüilas; nesse momento, ela veio. (...) ela apenas apareceu e ficou lá – mas não muito perto.

<sup>80</sup> Horror inconfundível, mulher de preto, pálida, terrível.

<sup>81</sup> Com um jeito, com uma cara!

o transpor de um obstáculo que separa dois domínios, dois estados: o mundo fenomenal e o estado incondicionado, o mundo dos sentidos e o estado de não-vinculação (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994, p. 780). É como se, ao atravessar o lago e atingir o outro lado, a governanta estivesse penetrando num outro ambiente, ainda desconhecido. Sua necessidade de encontrar Flora a todo custo deriva, na verdade, de sua necessidade em conhecer e dominar um espaço que ameaça seu reinado nas dependências da mansão e não de sua preocupação em salvar a doce criança das garras do demônio.

Nesse sentido, a travessia e a água assumem para si o poder ambivalente do feminino: torna-se útero e túmulo, fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência; mas também é fonte de morte, criadora e destruidora – da mesma maneira que a governanta: uma mulher que protege e mata, que carrega dentro de si a dialética do anjo e do monstro. Os elementos que envolvem a cena aliados ao lago e a penumbra estão combinados a fim de estabelecerem imagens dinâmicas necessárias num devaneio de raiva e desespero.

Depois que a preceptora encontra a menina e a interroga a respeito de Miss Jessel, a criança tem um ataque histérico e pede para ser levada dali, para longe da governanta que a assusta – “Take me away, take me away – oh, take me away from *her*!”<sup>82</sup> (p. 132). Observe que o pronome *her* se refere não ao fantasma, mas a própria governanta que lhe causa mais pavor do que qualquer outra coisa. Mrs. Grose, então, tenta acalmar Flora e a leva para casa, para longe daquela que instalara o caos em Bly. É nesse momento, que a preceptora se sente derrotada (porque não conseguira livrar o Mal da menina) e perde a consciência.

Of what first happened when I was left alone I had no subsequent memory. I only knew that at the end of, I suppose, a quarter of an hour, an odorous dampness and roughness, chilling and piercing my trouble, had made me understand that I must have thrown myself, on my face, on the ground and given way to a wildness of grief. I must have lain there long and cried and sobbed, for when I raised my head the day was almost done. I got up and looked a moment, through the twilight at the grey pool and its blank, haunted edge, and then I took, back to the house, my dreary and difficult course<sup>83</sup> (p.133).

<sup>82</sup> Leve-me embora, leve-me embora – oh, leve-me para longe dela!

<sup>83</sup> Do que primeiro aconteceu quando fiquei sozinha depois eu não tenho memória subsequente. Sabia apenas que ao fim de, digamos um quarto de hora, uma umidade e uma aspereza fragrantas, arrepiando e trespassando a minha dor, fizeram com que eu compreendesse que devia ter-me atirado de bruços sobre o chão e dado vazão a uma aflição selvagem. Possivelmente ficara estendida lá por longo tempo e chorando e soluçando, porque quando ergui minha cabeça o dia estava quase acabando. Levantei-me e olhei por um momento, através do crepúsculo, para o lago cinzento e sua margem vazia, assombrada, e empreendi, de volta para casa, minha árida e penosa caminhada.

A imagem é belíssima e o farto uso de adjetivos compõe uma cena melancólica e sombria. Deitada sozinha na relva, desiludida, desamparada e à espera de algum milagre, ela se dá conta que perdera Flora para sempre, mas ainda seria possível salvar Miles da tentação demoníaca. Nesse trecho em destaque, temos a impressão de que, ao recuperar suas faculdades mentais e notar que se passara algum tempo desde o incidente na outra margem do lago, a governanta percebe pela primeira vez que não poderá contar mais com a ajuda de Mrs. Grosse para proteger as crianças, já que a serviçal fizera sua escolha, optando por acreditar em Flora. Além disso, o início da noite aliado à lua e ao reflexo das águas escuras produzem nela uma instância de medo muito maior do que aquela descrita na aparição de Miss Jessel.

O sombrio terror que a jovem sente ao despertar emana um medo úmido, no sonhador momento de contemplação e fuga junto à água. A governanta, após o terrível interrogatório que lança sobre Flora, literalmente cai por terra numa tentativa de compreender a situação e acaba adormecendo. Ao acordar a desculpa que ela dá ao leitor para o que possivelmente havia ocorrido é: “I had no subsequent memory”<sup>84</sup> (p. 133). Tudo o que sabemos é que ela se sentiu envolvida numa catástrofe, mesmo não se dando conta de que provocara tudo.

Ao longo de sua narrativa, a governanta vai deixando várias pistas ao leitor que, se esteve atento durante todo o relato, perceberá que a descrição da paisagem não desempenha a mera função de ambiente, mas tem um papel decisivo na caracterização psicológica e na própria composição da personagem. Esse tratamento descritivo não tem nada a ver com objetividade, mas sim com uma espécie de sugestão, de possibilidade de recordação, envolvendo as pessoas, as coisas e os eventos. No trecho abaixo, extraído do primeiro capítulo do romance, podemos perceber essa relação entre sentimento e o meio circundante. Durante todo o trajeto de Londres à propriedade de Bly, a governanta se sente bastante animada com o novo emprego e com a facilidade da tarefa. Nesse momento da viagem não podemos nos esquecer de que está “a lovely day, through a country to which the summer sweetness seemed to offer me a friendly welcome”<sup>85</sup> (p. 19). Mas a descrição não pára por aí.

I remember as a *most pleasant impression* the broad, *clear* front, its open windows and *fresh* curtains and the pair of maids looking out; I remember the lawn and the *bright* flowers and the crunch of my wheels on the gravel and the clustered tree-tops over which the rooks circled and cawed in the *golden sky*<sup>86</sup> (p.19-20 – grifo nosso).

<sup>84</sup> Eu não tinha memória subsequente.

<sup>85</sup> Um belo dia, através de uma região cuja doçura de verão parecia me oferecer uma acolhida amigável.

<sup>86</sup> Recordo, como uma impressão das mais agradáveis, a fachada ampla e clara, janelas abertas e cortinas frescas e um par de criadas à minha espera; lembro o gramado e as flores luminosas e o ruído das rodas no cascalho e as copas unidas das árvores acima das quais, lá no alto, no céu dourado, as gralhas voavam em círculos e grasnavam.

A descrição do cenário é de uma luminosidade impressionante e essa marca de luz perseguirá toda a narrativa. Sua chegada à mansão fora coroada de beleza, harmonia e uma sensação de paz que será destruída aos poucos, mostrando o contraste que há entre um belo lugar e os segredos macabros que ele esconde. Entretanto, seu bem-estar dura pouco e parágrafos adiante ela nos relata seu medo, intensificado pelo cair da noite. Sozinha num amplo e luxuoso quarto que contrastava grandemente com a modesta casa em que vivera, a jovem mulher confessa que algo de estranho paira no ar.

There had been a moment when I believed I recognized, faint and far, the cry of a child; there had been another when I found myself just consciously starting as at the passage, before my door, of a *light* footstep<sup>87</sup> (p. 21 – grifo nosso).

Nesse trecho fica bastante evidente que a personagem é movida pelo contraste luz e sombra que cria, respectivamente, uma atmosfera de paz e desespero, de ordem e caos. Suas atitudes, seus gestos e pensamentos estão intimamente relacionados à efemeridade do tempo que os tornam significativos pela criação de um ambiente próprio do momento em que ocorrem. Nesse sentido, qualquer alteração os faz parecer muito mais poderosos, graças a um complexo jogo de lentes de aumento (CANDIDO, 1978, p. 60).

### 3.4.2 O mito de Eva e Lilith: o duplo da preceptora

O mito de Lilith, a mulher sombria, ardente e noturna, surgiu do aspecto autoritário de Deus. Ao ser expulsa do céu, torna-se Noiva do Diabo e é como um instinto renegado enviado por Deus para habitar nos lugares inferiores, ou seja, conviver com a humanidade. Lilith representa o feminino negligenciado, abandonado e rejeitado, podendo ser vista como a sombra escura do Eu.

O Velho Testamento apresenta duas versões sobre a criação da mulher e Lilith nasceu da discrepância entre elas. Na primeira, tanto Adão como Deus são andróginos. Adão foi criado com dois rostos e mais tarde Deus o cerrou dando-lhe duas costas. Lilith é a fêmea de Adão e ambos provêm da Terra, moldados pelo Criador. Na segunda versão, Adão vive só e

---

<sup>87</sup> Houve um momento em que acreditei ter reconhecido, débil e distante, o grito de uma criança; houve também outro em que tive como que o começo da consciência de que passos leves passavam atrás da porta.

sua solidão é uma afronta a Deus. Sendo assim, ao cair num sono profundo, Adão perde uma de suas costelas e daquela arrancada surge uma mulher conduzida ao homem<sup>88</sup>.

No antigo texto intitulado *Alpha Beta de Ben Shira*, Deus criou Lilith usando sujeira e sedimento impuro em vez de pó ou terra. Ela discordava muito com Adão e recusava-se a deitar embaixo dele na relação sexual. Ao perceber que Adão a subjugaria, passou a voar pelo mundo, em direção às margens do Mar Vermelho, decidindo viver numa caverna no deserto depois de profanar o nome de deus Pai. Uniu-se, então, a vários demônios lascivos e gerando diariamente centenas de Lilim ou bebês demoníacos.

Para os cabalistas, Lilith é uma prostituta que fornicava com homens que dormem sozinhos e faz com que em seus sonhos tenham pensamentos impuros. Para eles, Lilith é um aspecto do Eu feminino e, essencialmente órfã de mãe, surgiu com o advento do patriarcado como a encarnação dos aspectos rejeitados da Grande Deusa no período pós-bíblico. O primeiro desses aspectos negligenciado é a consciência lunar, que assegura uma forte conexão com os ciclos crescente e minguante: vida, morte e renascimento. A segunda qualidade rejeitada é o corpo, capaz de garantir instintividade e sexualidade, em outras palavras, Lilith é a parte do feminino que é vivida como a bruxa, a proscrita e a sombra maligna.

Isto posto e partindo da consideração de que Lilith “é um aspecto instintivo e terreno do feminino, a personificação vivificante dos desejos sexuais de Adão” (KOLTUV, 1986, p. 25), podemos fazer uma leitura de *The Turn of the Screw* seguindo o pensamento de que a governanta é de fato uma mistura de Eva e Lilith, de inferno e paraíso, num quiasma perfeito onde a propriedade de Bly funciona como o Éden, o patrão como Deus e o pequeno Miles como Adão, tudo isso orquestrado pela mente confusa de uma mulher que não sabe ao certo seu papel nessa trama de horrores. Além disso, *The Turn of the Screw* apresenta um dos maiores temas bíblicos: a luta do Bem contra o Mal, do demoníaco contra o santo, do *monstro* contra o *anjo*, onde não se sabe ao certo quem vence.

Destinada a ser mãe de todos, assim como Eva, a governanta se sente responsável pela criação das crianças, além de desejar um tradicional casamento patriarcal com o patrão, seguindo fielmente sua natureza submissa. Entretanto, devido a um desejo impuro que não é capaz de controlar, além de uma constante sensação de incômodo, a jovem mulher capta a qualidade essencial de Lilith e mostra seus lados ambivalentes. Ora Deusa, ora demônio, ora tentadora, ora assassina, seu lado sombrio vem repleto de imagens de punição e raiva “na pele

---

<sup>88</sup> Sobre esse assunto consultar KOLTUV, Bárbara Black. *O livro de Lilith*. Tradução de Rubens Rusche. São Paulo: Editora Cultrix, 1986. A autora faz uma longa explanação acerca da existência da mulher sombria e da sua relação de disparidade com Eva. A obra focaliza ainda a questão da submissão da mulher a partir de um estudo comparativo entre a mulher atual e Lilith.

de uma mulher sedutora e assassina de crianças” (KOLTUV, 1986, p. 37). A medida que tenta dar conta das suas funções primeiras de mãe e também de açoitador, a governanta se mostra incapaz de conciliar o malabarismo de ser dupla e sua sincronia e equilíbrio se transformam em loucura e desespero. Para completar, sente-se invadida pelo furor assassino de Lilith por não conseguir arcar com seus deveres de mãe. Na verdade, o que se percebe é que a “autodestrutiva cisão entre Eva, a nutridora de crianças, e Lilith, a assassina de crianças, é observada naquelas mulheres que não atendem às suas próprias necessidades corporais” (KOLTUV, 1986, p. 112).

Nesse sentido, a governanta não é exceção à regra, já que se nota uma tentativa de estrangular seus desejos interiores de amor e aprovação. Esse seu lado rejeitado produz uma busca demoníaca pelo poder de comandar e de colocar ordem naquilo que se apresenta como inaceitável. Sendo Eva o protótipo da mulher moldada, a jovem governanta guarda em si a tradição de que a mulher deve ser comandada por algum Adão – o patrão, no início, depois Peter Quint e, por fim, Miles – sendo auxiliar e companheira, cuja “posição social esteja atrelada à responsabilidade pela preservação do casamento e pela felicidade do lar (marido e filhos)” (PAIVA, 1990, p. 55-56). Entretanto, sua natureza ambivalente inclui ainda o mito de Lilith, o mito da exclusão, que se reivindica igual e, como veículo do pecado e da transgressão, a governanta não mais se transforma na companheira de “Adão”, mas sim em algo demoníaco manifesto, um misto de saliva e sangue<sup>89</sup>. Nesse sentido, “fica claro que estamos diante do “arquétipo maternal” na forma ctônica, em outras palavras, aquele que, de um lado, protege e nutre e de outro devora” (PAIVA, 1990, p. 55-56).

Para crescer e se desenvolver num meio que não lhe pertence, mas que almeja conquistar e dominar, a jovem governanta sabe que precisa integrar as qualidades de liberdade, movimento e instintividade de Lilith, ou seja, qualidade pela qual se nega a ser aprisionada num relacionamento e a cumprir o modelo tradicional da mãe-esposa-dona-de-casa, ou mesmo da freira-beata. “Ela deseja a liberdade de se mover, de agir, de escolher e de decidir. Essas são as qualidades do ego feminino individualizado à medida que emerge da matéria inerte e passiva” (KOLTUV, 1986, p. 40.). E como já possui plenos poderes de decisão, ela passa a buscar o controle da mansão e mesmo dos sentimentos e movimentos dos demais personagens. Por ser incapaz de controlar e de aceitar seus desejos íntimos, ela transfere sua fragilidade para a consciência dos seres que habitam a propriedade como uma

---

<sup>89</sup> Roberto Sicuteri supõe que a lenda de Lilith, como a primeira mulher de Adão, foi perdida durante a época de transposição da versão jeovística para a sacerdotal. Para ele, Lilith é um mito anterior ao mito de Eva que se caracteriza como um verdadeiro espírito demoníaco.

maneira de se isentar da culpa que lhe aflige. Na obra, a governanta “ora é a representação da Virgem Maria, a mãe arquetípica; ou a figura telúrica, plena de sensações e sentimentos em detrimento da razão; ou pertencendo a ambas as categorias ao mesmo tempo” (TOLENTINO, 2005, p. 59).

Não estamos ignorando o fato de que a mulher em *The Turn of the Screw* realmente deseja se casar com o patrão, ser a dona da propriedade de Bly e cuidar das crianças como mãe. Mas essa é apenas uma das faces dos estilhaços de personagem que conhecemos e mesmo esse lado só se manifesta no início da obra. Isso é tão verdadeiro que quando se sente ameaçada – ou pelas aparições que diz ver ou por não ser correspondida no amor carnal pelo garoto – opta por fazer valer o seu papel superprotetor que apela não mais para o sentimento materno, mas para o desejo sexual. Na novela, “a paixão ao mesmo tempo sexual e sobrenatural é absolutamente antivitoriana” (WANDERLEY, 1996, p. 51). Isso equivale dizer que a sexualidade feminina é na literatura vitoriana um dado oculto. Não há de fato nenhuma intenção de igualdade no sentido de identidade, mas sim ambição pelos mesmos direitos de se mover e, principalmente, de ser ela própria. Como Lilith, a preceptora é uma figura que seduz e encanta ao mesmo tempo em que é representada como o aspecto negativo e transformador do feminino.

Segundo Paiva (1990, p.20), a crise que se nota entre homens que deixam de ser “pais-protetores-provedores” de “mulheres inferiores, dependentes e ignorantes” e transformam-se em filhos de supermulheres, “liberadas” e independentes é a famosa crise da cultura patriarcal, de tradição judaico-cristã, ou seja, o rompimento da “expressão do código maior de socialização do homem ocidental, das leis do pacto social necessário para que qualquer indivíduo possa crescer, desenvolver-se a partir da vida instintiva e inserir-se socialmente”. Tantos homens quanto mulheres estão tentando entender essa mudança e adaptar-se a ela, passando pela chamada “crise regressiva”.<sup>90</sup> Sendo assim, cabe a literatura refletir sobre esse impasse, se posicionar em relação a ele e nos apresentar sua visão.

Hoje o padrão arquétipo representado no mito de Lilith, tanto tempo reprimido, tem sido recuperado pela revolução feminina e tornado objeto de consumo da cultura de massas. Realiza-se através da reaparição desse padrão uma importante transformação: é a entidade que preside o direito de igualdade entre o homem e a mulher, o respeito ao prazer, o prazer do encontro, inclusive como atributo natural do corpo feminino e do masculino. Preside o

---

<sup>90</sup> Para Vera Paiva (1990, p. 19) a “crise regressiva” é o momento pelo qual o “homem liberal” deseja voltar ao padrão machão, aquele que manda, que dita as normas, justamente por sentir saudades do velho modelo. Esses homens se sentem solitários e com medo das mulheres, afinal não se pode mais confiar naquelas que perderam o ar de pureza e domesticidade que demonstravam.

protesto feminino diante da imposição divina de sua inferioridade. Preside o protesto da mulher diante da sua dominação pelo homem (PAIVA, 1990, p. 65).

Tentando se adaptar num ambiente hostil, que não lhe pertence, a governanta esquadrinha os processos mentais e emocionais sofridos por alguém submetido à situação de agregada a uma família patriarcal na Inglaterra. Podendo ser encarada como uma heroína trágica, representa a fragilidade da mulher sem terra, sem nome, movida pela necessidade de se encontrar. A complicação da trama é mantida por um sentimento único: o ato de proteção. Desejando apenas o reconhecimento de sua competência na função que lhe incumbiram, a preceptora protege seus interesses criando uma situação que lhe permite movimentar-se ao seu modo e com suas regras.

O interesse vital em proteger as crianças de um mal terrível que assola a propriedade, não é nada mais que uma desculpa para que suas qualidades não se percam de vista e se sobreponham a quaisquer outras que ameaçam ofuscá-las – como a beleza e a doçura das crianças. Ansiosa por ser aceita, por merecer o amor do patrão, por se adaptar a um ambiente novo, por cumprir bem uma tarefa de extrema responsabilidade, a governanta quer colocar em evidência sua capacidade de controlar a situação, mesmo que tenha de sacrificar a todos para alcançar a reputação desejada.

## **CAPÍTULO 4**

### **O ENCONTRO: DO SILENCIAMENTO A LOUCURA**

*Dizem que um autor deveria evitar qualquer contato com a psiquiatria e deixar aos médicos a descrição de estados mentais patológicos. A verdade, porém, é que o escritor verdadeiramente criativo jamais obedece a essa injunção. A descrição da mente humana é, na realidade, seu campo mais legítimo; desde tempos imemoriais ele tem sido um precursor da ciência e, portanto, também da psicologia científica (Freud, 1906, p. 50).*

#### 4.1 Os pontos de contato entre *Dom Casmurro* e *The Turn of the Screw*

Ao longo de nosso percurso, percebemos que as obras, aparentemente tão díspares, possuem alguns pontos de contato, os quais nos permitiram realizar um trabalho comparativo muito interessante. Essas interseções podem ser percebidas tanto naquilo que tange a representação do feminino quanto ao que diz respeito à estrutura narrativa dos romances. A seguir, elencamos alguns dos pontos de contato que acreditamos existir entre *the Turn of the Screw* e *Dom Casmurro* e que serão melhores detalhados nos itens que se seguem.

1. Em ambas as obras não há real senão o imaginário; a verdade é sempre particular, é a verdade de alguém: perguntar se os fantasmas existem verdadeiramente ou se Capitu traiu Bentinho não tem sentido, desde que alguém acredite nisso. Isso equivale dizer que os relatos são tentativas “de resgatar da transitividade do tempo os momentos vividos. Assim, a expressão elogiosa resguarda um simulacro, pois a memória, animadora da narrativa, consegue entretecer uma ilusão de vida, jamais a própria vida” (SARAIVA, 1993, p. 57).

Embora os relatos estabeleçam a representação mimética do real como norma primeira, eles ampliam o horizonte dessa representação, interligando-lhes o universo do romanesco; simultaneamente, projeta o questionamento quanto à veracidade do real, cujas fronteiras passam a confundir-se com as do imaginário. Em outras palavras,

através da auto-referencialidade, as obras expõem sua natureza ambígua: *sendo pretensamente real, é integralmente fictício*. Assim, a auto-referencialidade, construída por desdobramentos, espelhismos ou prolongamentos quer do relato sobre si mesmo, quer deste em relação a outros textos, lembra ao leitor a imprecisão dos limites do diário, ou melhor, mostra serem eles promovidos pela ficção (SARAIVA, 1993, p. 184-85).

2. Nos romances a forma autobiográfica traz em si mesma a hipótese do auto-engano, pois entre o relato autobiográfico e a subjetividade narradora não se interpõe um terceiro, que atue como mediador. Não temos acesso aos fatos, o que temos são as impressões dos narradores acerca de determinado assunto. Sendo assim, a memória está mais para a construção do que para o resgate do original e, por isso, deve ser vista enquanto perda, lacuna.

Em *Dom Casmurro*, por exemplo, o apelo que se faz ouvir no texto de Bento Santiago é o de um pacto de realidade. Em *The Turn of the Screw* isso não muda muito, haja vista que

o discurso psicótico da governanta se caracteriza exatamente por seduzir o leitor com a pretensão do real. Sendo assim, o recurso da autobiografia não passa de “uma estratégia narrativa que transpõe os limites do puro documento para desembocar na ficção” (BRANDÃO, 1989, p. 158). Nos romances aqui estudados, introduzir-se no universo da autobiografia é introduzir-se no íntimo da governanta e de Bentinho, em seus discursos caracterizados pela falta e pela perda que procuram obsessivamente reconstituir seus sujeitos.

3. Os autores não dão importância aos acontecimentos e concentram toda a atenção na relação entre o narrador e sua consciência. Isso acontece porque o núcleo da narrativa será sempre uma ausência e sua procura é a única presença possível. Os objetos não existem e o que intriga é a experiência que suas personagens podem ter dos objetos. “Não há outra “realidade” além da psíquica, o fato material e físico está normalmente ausente e nunca saberemos mais do que a maneira como ele é vivido” (TODOROV, 1969, p. 197).
4. A dubiedade da linguagem, o objetivo encoberto do ato de escrita e a imprecisão dos limites entre o eu, enquanto sujeito da enunciação e enquanto objeto do enunciado, conferem aos narradores um caráter *ambíguo*, que se projeta sobre a narrativa. Centrada na figura do narrador, a ambigüidade resulta das características, reciprocamente atuantes, do enunciator e de seu discurso.

O domínio do universo diegético e a referencialidade temporal permitem a Dom Casmurro reinterpretar os episódios do relato; salientar os procedimentos das demais personagens que condizem com os objetivos dele; antecipar fatos que, em relação à história, ainda devem ocorrer; e, sobretudo, selecionar os acontecimentos cuja evolução registra a metamorfose de Bento Santiago em Dom Casmurro (SARAIVA, 1993, p. 104-105).

5. Em nenhuma das narrativas o narrador tem acesso à interioridade das outras personagens; a limitação do saber preenche os textos com o registro de sentimentos observáveis e com deduções sobre o caráter, a moral e os costumes dos outros envolvidos. Embora procure sustentar uma postura objetiva diante de dados que fogem ao âmbito de seu conhecimento, os narradores jamais são neutros.

A ausência de neutralidade conjuga-se à onisciência e permite-lhe usufruir de liberdade e autonomia por dar vazão aos juízos de valor e atuar sobre o destinatário como uma “consciência narradora”, cujo saber se apóia na

distinção radical entre passado e presente e, por isso, lhe garante o direito de contar e de ajuizar sobre ambos (SARAIVA, 1993, p.51).

6. A autoridade dos relatos é masculina, ou seja, em ambas as obras temos personagens masculinos que se apropriam da palavra para falarem sobre o corpo feminino, isso porque “a mulher, mesmo quando fala, repete o discurso de um Outro e não o seu próprio” (BRANDÃO, 1989, p. 55). Apesar de *The Turn of the Screw* ser narrado pela governanta, a autoridade do texto é uma autoridade masculina. O escritor escreve na voz feminina, mas acrescenta à narrativa feminina um prólogo masculino, onde há dois narradores que antecedem a preceptora, “contextualizam e explicam a narrativa dela, dão legitimidade a sua história” (MONTEIRO, 2000, p. 130). Isso quer dizer que

a existência da história é assim assegurada através da constituição de uma corrente narrativa em que os narradores retransmitem a história de um para o outro. Consequentemente, a origem da história não é atribuída a nenhuma voz. O que se tem é um efeito ecoante, algo que é produzido por vozes que reproduzem vozes anteriores (MONTEIRO, 2000, p. 129).

7. Ambas as mulheres fazem parte de uma construção que pretende mostrar a mulher como monstro, criando uma armadilha narrativa onde a voz da autoridade – a masculina – faz parecer que a mulher perversa já se instala a cada linha desde o princípio do relato (a Capitu da Glória já estava dentro da de Matacavalos e a governanta assassina e neurótica já estava dentro da inocente filha de pároco).
8. *Dom Casmurro* e *The Turn of the Screw* tratam do olhar feminino como substituição do silêncio imposto pelo patriarcado. No romance machadiano fica claro que os “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” de Capitu representam a voz da personagem e travam uma luta interna com o narrador detentor do poder e do discurso. Na obra jamesiana, é através do olhar que preceptora descobre sua sexualidade. Isso ocorre em pelo menos dois momentos da narrativa: quando ela se sente objeto do olhar do patrão em Harley Street e depois quando a figura de Peter Quint a encara do alto da torre.
9. As personagens femininas em estudo estão contextualizadas na sociedade puritana e machista ocidental do século XIX, a qual vê no casamento a única maneira digna para a mulher ascender ou então a profissão do magistério como uma alternativa para as solteironas. Nesse contexto histórico-social se situam Capitu – que luta toda primeira parte do romance para se casar com Bento – e a governanta – que vê na profissão de

preceptora o único meio de sustento digno. Os autores, apesar de criarem personagens femininas fortes e enigmáticas não fogem do modelo falocêntrico<sup>91</sup> de dominação, já que não concebem a mulher fora do espaço destinado a elas pelos homens – o interior doméstico. Na verdade,

as personagens estudadas só têm a possibilidade de ocupar um espaço dentro da sociedade em que vivem: aquele que lhes é reservado pela expectativa criada por uma ideologia autoritária e patriarcal. A nenhuma delas é possível sair de seu espaço fechado para investir seu desejo num mundo mais amplo do trabalho e da realização pessoal. Cabe-nos acrescentar que, repetidoras de um discurso alheio, essas heroínas são, também, curiosamente, criaturas criadas por autores masculinos que falam por elas (BRANDÃO, 1989, p. 55-56).

Nesse sentido, Capitu e a governanta não apontam saídas ao paternalismo então vigente, por não conseguirem existir num meio que não lhes pertence, sendo então condenadas ao exílio e a loucura. Em nenhuma delas a mulher é revolucionária, pois não existem sem a figura masculina – a governanta – nem contestam a dominação patriarcal – Capitu acata sem contestar a decisão do marido.

10. Ambas as mulheres em estudo são caracterizadas a partir da idéia do duplo – anjo e monstro. Tanto Capitu quanto a governanta possuem as duas faces do feminino que se desdobram de acordo com as situações a que são expostas. Nas narrativas, essas mulheres oscilam entre cumprir a função da mãe dedicada, protetora do lar e entre a mulher fatal, o monstro que corrompe e rouba a inocência.

Aqui pode-se dividir aquele rol de tipos femininos em duas categorias, segundo as relações com a sexualidade: uma é a freira, casta mas repositório de fantasias projetada pela libido masculina circundante; outra é a promíscua em suas várias formas. (...) Esta radicalização intransigente dos papéis femininos parece ser um ideal da cultura masculina (BRANDÃO, 1989, p. 105).

De acordo com Ruth Silviano Brandão, “o fenômeno do duplo mantém íntima relação com os processos de dissociação de personalidade, de cisão do indivíduo”. Além disso, “esse fenômeno da partição, da divisão, pode ser também analisado como um fenômeno tipicamente

---

<sup>91</sup> Adotamos neste trabalho a definição de Gayle Rubin em *The Traffic in Women*. In: REITER, Rayna, ed., *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press, 1976. Traduzido pela ONG SOS CORPO do Recife. Para a autora, o *phallus* traz “um significado de dominação dos homens sobre as mulheres. (...) o phallus é mais que um traço que distingue os sexos: ele é a personificação dos status de macho, ao qual os homens acendem e aos quais certos direitos são inerentes – entre eles, o direito a uma mulher. É uma expressão da transmissão da dominância masculina” (p. 24-25).

feminino” (BRANDÃO, 1989, p. 157), já que a mulher é marcada pela separação, pela divisão de seu corpo e de seu psiquismo.

## 4.2 As obras pelo viés da psicanálise

A idéia de aproximar literatura e psicanálise parte do pressuposto de que ambas podem se associar à teoria da argumentação, já que estão situadas “no território do ambíguo e do dialógico” (PESSANHA, 1992, p. 9). Além disso, a psicanálise descobre na literatura a impossibilidade de uma adequação entre a realidade e a linguagem e que pode ser interpretada “como uma verdade sempre parcial, associada ao desejo em permanente deslocamento metonímico através de objetos substitutivos” (FREITAS, 2001, p. 41), exatamente como ocorre em *The Turn of the Screw* e *Dom Casmurro*, onde a escrita, funcionando como consolo, tenta recuperar o irrecuperável, substituir uma ausência.

A literatura do século XIX teve um grande impulso graças aos jornais e revistas dedicadas às famílias, em geral, às mulheres, onde os grandes autores escreviam ao lado de artigos sobre a moda européia, ensinamentos religiosos, culinária e casamento (FREITAS, 2001, p. 16). Nesse sentido, a literatura permitia que as mulheres se identificassem com as personagens, funcionando como uma válvula de escape para as questões femininas, como o casamento, o adultério, a prostituição, o isolamento, o silenciamento, a submissão, etc. Esse processo de identificação, ou efeito catártico, se estabelece a partir do momento que o leitor experimenta certas emoções, participando da glória ou do sofrimento da personagem e, assim, liberta-se do anonimato existencial, bem como passa a viver seus desejos mais inconfessáveis.

Na criação do seu herói, o autor identificado a ele goza do prazer quase divino de dar rumo, tanto de forma consciente quanto inconsciente, ao percurso que constrói para o personagem. E é também através da possibilidade de identificação com o personagem que o leitor irá prazerosamente, por vezes pelo sofrimento, libertar-se do mundo que o cerca e deixar fluir a imaginação, vivendo de forma intensa e protegida as mesmas paixões e agruras do herói (FREITAS, 2001, p. 39).

A catarse será maior quanto mais ambígua for a situação, ou seja, quanto maior for o conflito. Nesse aspecto, Machado e James foram mestres e talvez por isso nossa identificação com Capitu ou então com a governanta seja imediata. O primeiro propicia uma identificação do leitor com o personagem “devido aos argumentos retóricos que utiliza em seu estilo, assim

como a percepção de sentimentos comuns no herói-leitor cria uma dúvida produtiva que interroga o leitor” (FREITAS, 2001, p. 49).

Machado, por exemplo, escrevia sobre mulheres e para mulheres. “Os amores e as frustrações femininas eram temas constantes, inclusive a prostituição e o adultério – anteriormente inaceitáveis na literatura” (FREITAS, 2001, p. 16). James também escrevia sobre mulheres, inclusive em *The Turn of the Screw*, o tema da repressão sexual aliado à questão da homossexualidade, da pedofilia e, principalmente da histeria feminina faz com que a novela permita uma análise sob o prisma da psicanálise.

A partir de agora, abordaremos as obras sob o ponto de vista psicanalítico, isto é, iremos reler *The Turn of the Screw* e *Dom Casmurro* utilizando conceitos da teoria criada por Freud. Inspiramos-nos teoricamente em Freud pelo lugar central que ele deu à palavra e à linguagem, além de sua insistência nas relações entre a linguagem, o discurso, o significante, a palavra e o inconsciente e, em consequência, o elo entre a escritura, cadeia de significantes e o inconsciente (WILLEMART, 1983, p. 2).

Deve-se deixar claro que não pretendemos provar ou confirmar que uma teoria psicanalítica se encaixa perfeitamente aos romances, mesmo porque o que propomos nesse momento é uma possibilidade interpretativa, apenas uma entre tantas maneiras de ler obras que suscitam leituras em sentidos tão variados.

#### **4.2.1 A sexualidade reprimida: um fantasma da era vitoriana**

*The Turn of the Screw* suscita várias leituras justamente por lidar com vários temas, dentre eles sexo e morte. Este último está relacionado com uma das concepções de mulher que atribuímos à governanta: a de monstro. Ambos os temas estão interligados na narrativa, porque é evidente no contexto de puritanismo vitoriano em que a história transcorre que a narradora é uma personagem tomada por anseios românticos encontrando, numa típica atmosfera do romance feminino burguês – o casarão imponente que esconde um mistério –, não o homem sonhado, mas um morto que não deixa de ser atraente.

Nesse contexto, sexo só poderia aparecer na forma de um demônio, já que seria impossível haver lugar para ele de uma maneira saudável na mentalidade de uma filha de pároco rural cheia de imaginação e preconceitos (LOPES, 2004, p. 8). De fato, sente-se nela uma capacidade incomum para fantasiar, uma espécie de curiosidade imensa quando um assunto a apavora.

Desde o início de *The Turn of the Screw*, a jovem se caracteriza por seu relacionamento agradável com as demais pessoas da casa, mas, apesar de parecer à primeira vista um ser estático, é através de seus pensamentos e passeios noturnos que percebemos estar diante de uma mulher inquieta. Essa mobilidade meio desajeitada a princípio tem um traço e um objetivo específico: o primeiro está relacionado ao seu temperamento perturbado, fadado ao devaneio e o segundo diz respeito a sua necessidade em encontrar algo negativo na mansão, já que acredita haver um mistério no ar. Sua representação é de uma mulher excessivamente cautelosa que fantasia com um mundo povoado de seres malignos que querem corromper as crianças que cuida.

Fica fácil perceber que essas idealizações são de natureza erótica e denunciam sua insatisfação com a mesmice de seu cotidiano. Segundo Freud, somente a pessoa insatisfeita fantasia, não as felizes. Para ele, “as forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (FREUD, 1976, p. 104). Isso equivale dizer que sua inclinação à fantasia pode ser fruto de um instinto sexual reprimido e não convenientemente sublimado, conforme as exigências do código social. Uma de suas múltiplas tentativas de sublimação está no refúgio de suas solitárias caminhadas, desejando estar sempre na presença de um homem.

Observemos a seguir alguns exemplos desses devaneios.

There had been, this evening, after the revelation left me, for an hour, so prostrate – there had been, for either of us, no attendance on any service but a little service of tears and vows, of prayers and promises, a climax to the series of mutual challenges and pledges that had straightway ensued on our retreating together to the schoolroom and shutting ourselves up there to have everything out<sup>92</sup> (6º capítulo, p. 49).

(...)

Perfectly can I recall now the particular way strength came to me before we separated for the night. We had gone over and over every feature of what I had seen<sup>93</sup> (6º capítulo, p.50).

Logo após ter encarado o fantasma de Peter Quint, que posteriormente descobre estar morto, a governanta se apavora, mas, ao contrário do que qualquer um faria, decide enfrentar a aparição, optando por combater algo que entende como maligno e ameaçador. Para isso, resolve investigar o antigo morador da casa e pede a senhora Grose que conte tudo o que sabe

---

<sup>92</sup> Houve, naquela noite, depois da revelação que me deixara prostrada por uma hora, uma suspensão da ida à igreja para restar apenas um ofício de lágrimas e votos, de rezas e promessas, culminância de juras de compromissos mútuos que fizemos ao nos recolhermos à sala de estudos onde nos trancamos para pôr o caso em claro.

<sup>93</sup> Recordo agora perfeitamente o modo peculiar pelo qual a minha força me voltou antes que nos despedíssemos naquela noite. Tínhamos repassado várias vezes cada detalhe daquilo que eu vira.

sobre o belo homem. O interessante é que depois de passado o susto da descoberta, ela tem um brilhante *insight*: a aparição estava procurando alguém; não ela e sim o pequeno Miles. Mas – e vale ressaltar – ela só “percebe” isso depois que Mrs. Grose contara da relação de Quint com o patrão e mesmo com o garoto. A trajetória é a seguinte: ela encontra com Peter Quint no terceiro capítulo, reflete sobre a situação no quarto, conversa com Mrs. Grose no quinto e somente no sexto engendra a teoria de que Quint viera “buscar” o menino.

Não fica difícil concluir que ela arruma um motivo para a existência da sua fantasia: por que tanta demora em ter essa *clareza tenebrosa*? E por que perseguir Miles, não Flora ou ela mesma? Sua mente, apesar de fantasiosa não é suficientemente criativa para elaborar algo diferente, mais excitante ou então inovador. Prefere a continuidade de uma relação que fora interrompida pela lógica da vida: Miles muito influenciado por Quint só deixa de seguir os conselhos do criado quando este morre, mas agora que este resolve fazer contato, a amizade pode perfeitamente continuar. Boa tentativa! Bastante convincente para uma rude serviçal como Mrs. Grose, que pode muito bem achar tudo ridículo e instigar as fantasias da jovem governanta apenas por um mórbido prazer, mas o leitor mais atento não se deixa levar por essa escancarada armadilha narrativa.

O fantasma de Quint deve ser reprimido simplesmente porque na cabeça da preceptora sexo é algo indesejado e apavorante – um fantasma que a assusta ao mesmo tempo em que desperta curiosidade. Naturalmente, tal fantasma tem uma atração irresistível e essa tensão entre o desejo e o pecado dá ao texto riquezas ambíguas e análises profícuas. É interessante notar que Peter Quint é sempre comparado a um animal, mas, ao mesmo tempo, exatamente por conter tudo de instintivo e permissível, ou seja, de execrável, encarna aquilo que a preceptora desejou – sem admitir que lhe subisse à consciência – no tio *gentleman*, e, depois, no menino de cuja educação zela (e que o tempo todo se refere como se fosse um homem adulto e sedutor em miniatura).

Os fantasmas na obra remetem ao conceito freudiano de *Unheimliche* (estranho), já que estão diretamente relacionados “ao sentimento de susto e temor que se tem diante de alguma coisa familiar e, ao mesmo tempo estranha, porque não reconhecida; inquietante, porque deveria permanecer secreta, oculta e que, no entanto, retorna” (BRANDÃO, 1989, p. 73). Vale lembrar que quando a governanta vê Peter Quint pela primeira vez ela sente algo familiar, acredita tê-lo visto em Harley Street e por essa razão não o teme. O tema do estranho na literatura também se liga ao “duplo, ao dúbio, à incertitude, à idéia de vida vivida como ficção e/ou como vida, complexo de castração, negação da morte” (BRANDÃO, 1989, p. 73). Na obra, o efeito de estranheza recai na incerteza se os espectros de Miss Jessel e de Peter

Quint são reais e o leitor mesmo sendo induzido a pensar nessa incerteza, não consegue penetrar no assunto e esclarecê-lo imediatamente.

James nos mostra uma mulher na condição de virgem vitoriana cheia de imaginação e frustração sexual. Isso pode ser explicado pela repressão sexual da era vitoriana aliada ao romantismo exaltado e a falta de experiência sexual que criam uma narradora altamente suspeita. Incumbida do adorável casazinho de órfãos, ela descobrirá que há, por traz deles, duas figuras que moraram em Bly e de cuja existência já não se fala mais: Peter Quint, o criado de quarto do tio e Miss Jessel, a antiga preceptora.

Ambos estão mortos e a descoberta dessa condição é pavorosa e gradativa. É uma história sugestiva que precisa ir sendo vasculhada pouco a pouco. O que é imaginado, o que é verdadeiro? O público se dividiu com essa questão. A obra teve grande aceitação e polêmica. Oscar Wilde disse que era “uma pequena história maravilhosa, sinistra e peçonhenta”. Obviamente, Wilde deve ter levado em conta as amplas possibilidades de perversão sexual que a obra contém. Peter Quint, mesmo sem caráter, é um homem desejado. Mantinha um caso com a antiga preceptora que deveria ter sido no mínimo escandaloso e que fora testemunhado pelas crianças. Os criados, que nada podiam fazer a não ser fuxicar, não falavam dele para não chatear o patrão, que o deixara lá para tomar os ares do campo e sarar de alguma doença não muito explicada. Mas que espécie de intimidade era essa com o patrão que o permitia usar suas roupas, inclusive desaparecer com alguns de seus coletes? “Morto, ele é um duplo do tio “gentleman”, duplo letal e paródico, que surge para a preceptora cheia de sonhos como a realidade sórdida que há por trás de seus ingênuos ideais românticos” (LOPES, 2004, p. 7).

Nesse sentido, não é necessário ir muito longe para se imaginar uma relação homossexual entre patrão e criado de quarto, até porque persiste, nas impressões posteriores da governanta, a sugestão de que o pequeno Miles fora expulso do colégio por dizer coisas estranhas aos colegas, com atitudes nitidamente influenciadas por seu convívio com o morto, de quem tanto gostava. Segundo Peter Schwenger, os homossexuais não são excluídos da escrita masculina, embora, mais do que as lésbicas, sejam ignorados pela crítica feminista. Enquanto o homem é por si mesmo fascinado e atraído pela natureza da masculinidade, o homossexual é plenamente capaz de perceber a natureza masculina. Ele pode tender a ver os homens isolados das mulheres e definir a sexualidade masculina exclusivamente em seus próprios termos (1989, p. 109).

Homossexualidade, pedofilia, obsessão e loucura estão nas suspeitas da preceptora e nas do leitor, às margens de uma história vitoriana de fantasmas. “Num folhetim com jeito de

apelar para a habitual cumplicidade de leitores e adular o ego feminino, James conseguiu colocar tudo isso com suprema elegância, poesia e com uma peçonha de mestre” (LOPES, 2004, p. 7).

Na obra, “a escritura “diz” o escritor e sua bateria pessoal de significantes” (WILLEMART, 1983, p. 3), em outras palavras, o escritor traz à tona – de forma intencional ou não – sua visão de mundo, seus conceitos e crenças, veiculando uma crítica ou opinião acerca de determinado aspecto da vida. Na obra em questão, temos um ataque à criação vitoriana cheia de tabus e preconceitos, a educação inglesa que deixa os filhos serem criados por preceptoras imaturas e vítimas de fantasias, a repressão sexual imposta por um sistema educacional castrador, a pedofilia, a homossexualidade e a morte.

Edmund Wilson, num célebre artigo publicado em 1934 foi o primeiro a buscar explicação por meio das propostas de Freud. Para ele, a narradora dos acontecimentos seria apenas uma neurótica, cuja repressão sexual se projetava nas visões fantásticas, desenvolvendo, assim, no enredo certo embate simbólico entre as forças do Bem e do Mal, que carrega em si mesma e que destila de acordo com suas intenções.

Ao tentar a todo custo manter o que considera “equilíbrio”, disfarçando suas angústias e anseios, sua real condição – a do desajuste – só é aliviada quando adota uma maneira muito íntima de se revelar: suas memórias além de uma fonte de consolo é o veículo ideal para descarregar seus temores. Sendo assim, temos um típico caso de mulher neurótica, ou seja, aquela que expressa seus desejos de forma simbólica e no caso esse simbolismo pode ser a criação dos fantasmas que, segundo ela, além de malignos pretendem corromper as crianças. Lembrando que para Freud tudo tinha conotação sexual, essa neurose é nada mais que um distúrbio mental de uma mulher jovem e solteira que não consegue lidar com seus impulsos e frustrações no plano da sexualidade.

Na obra, isso fica nítido quando entendemos que o que desencadeia o assassinato e mesmo seu comportamento histérico é o amor reprimido pelo patrão, concretizado na figura do fantasma de Quint e transferido para Miles. Nesse sentido, a histeria da preceptora, resultante de uma história de sofrimentos, é causada pela ocorrência de um único trauma principal: sua educação vitoriana castradora, que a repreende sexualmente. A lembrança desse trauma associada a outras experiências que possam contradizê-la instala a confusão mental. Em outras palavras, sua formação religiosa (filha de um pároco) e sua educação que a preparou para ser um anjo do lar (lembrando que a preceptora é a substituta da mãe) não permitiam que aceitasse o desejo pelo patrão (depois por Peter Quint e Miles) como algo natural. Na cabeça da governanta, a definição de pecado se relaciona com a idéia de atração

física e precisa ser banida. Ela acredita que “qualquer coisa sexual é algo incompatível com seus padrões éticos, algo de sujo e conspurcante” (FREUD, 1974 (a), p. 302-303).

A figura de Peter Quint – um homem ruivo, corpulento e muito vivo – de pé numa torre pode perfeitamente ser interpretada como o desejo da governanta por uma relação sexual com o patrão. Como objeto fálico, a torre pode representar o pênis ereto do homem que tanto deseja, mas a preceptora não é capaz de aceitar esse desejo como natural e tenta estrangulá-lo por meio de alucinações. De acordo com Maria Conceição Monteiro

o surgimento da figura masculina excita recônditos desejos da preceptora, ao mesmo tempo em que afirma a sua sexualidade. Todavia, como a figura do desejo é uma aparição, um fantasma, fica evidenciado que a sexualidade da preceptora não pode ser vivida; tem que ser castrada. O perfil de Peter Quint, “muito ereto, como um tronco” enfatiza a sexualidade potencialmente perigosa da preceptora (MONTEIRO, 2000, p. 131).

Outro exemplo dessa repressão sexual é a insistência em se referir ao pequeno Miles como um homem, ressaltando principalmente seus atributos físicos e dessa maneira transferindo a uma criança de dez anos seus sentimentos pelo patrão. Isso pode ser explicado a partir de sua formação. Fruto de uma educação vitoriana que dá valor a mulher dona do lar e protetora dos filhos, a jovem se sente meio perdida em sua condição, haja vista que a preceptora funcionava como substituta da mãe ao desempenhar o papel de mulher pura, virtuosa, sem mácula. “Entretanto, por ser solteira, constituía uma ameaça à estrutura do lar” (MONTEIRO, 2000, p. 130). Confusa entre qual papel assumir, a governanta da obra se divide nos dois papéis a que está submetida e não se sente confortável em nenhum deles. Daí deriva todo seu sofrimento e tragédia emocional.

Essa divisão da consciência constitui a manifestação básica de toda neurose e na obra, a protagonista se divide numa mulher profissional, encarregada de ensinar e cuidar das crianças e ainda numa mulher dominadora, inquieta e imatura. O que não é fácil entender é como uma mulher tão passional e capaz de fortes sentimentos não conseguiu vencer suas necessidades sexuais apesar das grandes lutas que trava consigo mesma. Ao contrário, suas tentativas de dominar esse mais poderoso de todos os instintos acabaram-na expondo a grave exaustão mental.

Na obra, a frieza de sua natureza começa a ceder e sente pesar sobre si a necessidade do amor de um homem. Além de não estar muito consciente de seus sentimentos, por mais fortes que fossem, seu desejo estava presente em sua consciência como um corpo estranho que não se encaixava em nada com sua vida ideacional. Esse “querer e não poder” transforma

seu amor num sentimento patogênico, no qual seus “pensamentos ansiosos sobre o seu ente amado ausente criam um estado de espírito arrebatado, fazendo com que seu ambiente real se torne indistinto” (FREUD, 1974 (a), p. 273-74). É a partir daí que se forma uma realidade paralela a qual travamos conhecimento por meio de um discurso igualmente comprometido.

Sabendo que os atos neuróticos estão intimamente relacionados à linguagem e que esta é pautada em devaneios, em *The Turn of the Screw*, o próprio discurso da governanta é essencialmente ambivalente: seu significado é fugaz e as palavras expressam mais do que dizem. Isso acontece porque “o inconsciente se expressa na fala à revelia da intenção do sujeito e além de seu conhecimento consciente. O sujeito diz mais do que pensa e do que quer dizer, a fala tem a propriedade de ser inevitavelmente ambígua” (CASTRO, 1992, p. 5).

Na obra, isso pode ser percebido não apenas na fala da governanta, mas também no diálogo que as crianças travam com ela. Exemplos disso são: o mistério da expulsão de Miles; o mistério do conteúdo das cartas que Miles, ao roubar uma, descobre que consiste de nada; os fantasmas que não proferem nenhuma palavra e, por último, o assombroso diálogo final entre o garoto e sua preceptora onde cada um parece falar de coisas distintas.

Na narrativa, a linguagem da governanta exige um reconhecimento da verdade por parte do leitor e mesmo dos demais personagens que convivem diretamente com ela – Mrs. Grose, Flora e Miles – e essa necessidade em ser acreditada encoberta uma outra necessidade: a de ser amada e reconhecida. Uma vez que esse discurso exige algo que não esteja presente – o tão amado patrão vive longe e é egoísta demais para se importar com alguém – “a palavra é uma presença feita de ausência” (CASTRO, 1992, p. 73) e o que é recalcado, ou seja, “aquilo que está fora de alcance consciente, mas pertence à ordem do simbólico, vai se revelar nos lapsos, nos brancos do discurso” (CASTRO, 1992, p. 53).

Para Freud, os neuróticos, principalmente os histéricos, apresentavam também lacunas em suas recordações, certos fatos que não podiam ser lembrados já que tinham sido recalcados. Se seguirmos essa teoria, é possível ainda dizer que a governanta não é capaz de reprimir tais desejos inconscientes – ser amada pelo patrão, ter total controle sobre as crianças, ser a atenção da casa, ser reconhecida por sua eficiência e dedicação – passando a ser dominada por eles. Segundo os psicanalistas, a ligação entre o ego e o mundo exterior é rompida e o inconsciente começa a construir uma realidade alternativa, alucinatória. Na obra, essa reconstrução do real a partir de um discurso psicótico que mais confunde do que esclarece é consequência da oposição entre duas intenções diferentes, sendo que o propósito consciente não é alcançado por interferência dos desejos inconscientes (CASTRO, 1992, p. 10).

Isto posto, vale lembrar que a aproximação entre o feminino e o neurótico (ou o psicótico ou o histérico) já é bastante comum em nossa cultura. De acordo com Ruth Silviano Brandão isso remete à Antiguidade Clássica com o conceito de intemperança vinculado as mulheres: a intemperança implica uma passividade, ou seja, fraqueza e submissão à força dos prazeres. “De acordo com esse esquema moral, a mulher é, portanto, aquela que não possui controle sobre os próprios desejos, a que não possui o domínio sobre si” (BRANDÃO, 1989, p. 151). Na Idade Média, as bruxas, detentoras de um perigoso saber e possuidoras de uma linguagem que se inscreve com o corpo, foram queimadas como loucas “para que a ciência cartesiana, o saber logocêntrico, pudesse reinar absoluto” (BRANDÃO, 1989, p. 151).

#### 4.2.2 A paranóia do auto-engano

O romance *Dom Casmurro* é considerado por Ivan Teixeira “a autopsicanálise de Bento Santiago” (1988, p. 212), já que o personagem busca uma compreensão para a atitude de ter abandonado a esposa e negado a paternidade do filho. O grande questionamento da obra é: seria Capitu “uma infiel, adúltera, com o produto do pecado exposto pela presença do filho, ou Bentinho seria um obsessivo ciumento que a neurose transformara num depressivo crônico, que teria apenas como mulher íntegra a própria mãe?” (FREITAS, 2001, p. 70-71).

Nessa paranóia do engano, o narrador se divide entre o amor e o ódio, entre o tempo passado que revive em suas memórias e o tempo atual que o condena a solidão. Como já vimos no segundo capítulo, esse pensamento paradoxal nos é apresentado por Bento devido a sua posição de promotor de direito. Contudo, Capitu não possui nenhum advogado de defesa e a dúvida de sua culpabilidade dividiu opinião por muito tempo. Todavia, procurar nas entrelinhas do texto a solução para esse impasse é tarefa inútil, pois

Bento é vítima, réu e juiz. Ele, na promotoria, acusa a mulher; na defensoria, argumenta a favor do réu, e como juiz se absolve. Ou seja, como juiz das ações imputadas à Capitu, a condena; como um hipotético réu de suas próprias ações, se absolve. Não há enigma porque o discurso é de Bento – Capitu não tem discurso próprio (FREITAS, 2001, p. 125).

Era intenção de Machado levantar questões, relativizando as emoções do ser humano. A verdade é que “a ironia do nosso mestre foi criar um estado de espírito no leitor que o levasse a apaixonadamente tomar um partido” (FREITAS, 2001, p.81). No romance essas dúvidas são incutidas no leitor a partir de vários episódios da narrativa como, por exemplo, o fato do filho de Capitu se parecer com Escobar e dela, por uma enorme coincidência, apresentar certa semelhança com a mãe de Sancha.

Tomando a teoria de Freud explica-se o silenciamento de Capitu na narrativa a partir do sentimento de castração de Bentinho. Horrorizado com a dominação feminina, todo homem teme “sucumbir ante estas medusas insaciáveis” (FREITAS, 2001, p. 129) e, assim, produz fantasias em exposição permanente. O mesmo ocorre com Bentinho, com medo de perder a autoridade e seu lugar de destaque na dominação, ele silencia a mulher que “sempre comanda a ação, que está sempre na posição masculina no sentido freudiano da atividade, em oposição à passividade, posição feminina” (FREITAS, 2001, p. 129).

O estereótipo da mulher como fraca, impotente, inferior e subjugada é construído de maneira gradativa em *Dom Casmurro*. Já vimos que Capitu aparentemente simboliza a mulher independente, já que volta ao modelo patriarcal e reduplica o sistema falocêntrico de dominação. Mas, apesar de não conseguir se libertar das amarras do marido, de ver o casamento como única maneira de ascensão e de não resistir à decisão do homem, não podemos negar que é Capitu que domina os pensamentos de Bentinho. É a mulher erotizada que lhe abre as portas para o sexo, fazendo com que a questão sexual passe a fazer parte de seus pensamentos. A análise do texto “nos mostra como essas pulsões sexuais, se provocavam um desejo incontido no rapaz, por outro lado encontravam a repressão, que cumpria seu papel. A instância superegóica o açoitava, fazendo-o rezar para livrar-se do mal, do vício” (FREITAS, 2001, p. 131).

Para Bento, criado para ser padre e pertencente a um meio onde o sexo era visto como consequência do matrimônio e somente para a procriação, o desejo sexual deve ser reprimido e aparecerá como pecado, como algo que precisa ser expurgado imediatamente. Exemplo disso aparece no 58º capítulo, quando Bento, voltando para o seminário com José Dias, vê uma mulher cair na rua e se fixa em suas meias e ligas de seda. Depois da cena, o adolescente não se concentra mais nas palavras do agregado e passa a desejar que qualquer mulher caísse para poder ver suas “meias esticadas e as ligas justas” (p.126). Mais tarde, depois de um sonho tórrido com a cena da queda, Bentinho não consegue dormir e procura através das preces um meio de afugentar seus pensamentos pecaminosos.

Não dormi mais; rezei padre-nossos, ave-marias, e credos, e sendo este livro a verdade pura, é força confessar que tive de interromper mais de uma vez as minhas orações para acompanhar no escuro uma figura ao longe, tique-tique, tique-tique... Pegava depressa na oração, sempre no meio para concertá-la bem, como se não tivesse havido interrupção, mas certamente não unia a frase nova à antiga (58º capítulo, p. 127).

Vamos percebendo que Machado constrói um personagem “conflituado, não só na sua relação com as mulheres, como na sua relação com o outro” (FREITAS, 2001, p. 132). Por ser um medroso (43º capítulo, p. 104) e mentiroso (44º capítulo, p. 106), de acordo com Capitu, Bento não interfere no destino, não é sujeito de sua própria vida, apenas sofre sua ação sem se mexer. Por essa razão em *Dom Casmurro* a personagem feminina só aparentemente ocupa o segundo plano, apesar de não fazer parte do título, Capitu é o centro da narrativa. Isso se deve a fato dela ser

o personagem de maior densidade psicológica. De todas as mulheres criadas por Machado, Capitolina é a que mais suscitou debates, reuniões, trabalhos, etc. A trama da vida conjugal da família Santiago é composta visando manter uma dúvida permanente, não solucioná-la. Aliás, a fidelidade absoluta não é passível de garantia, pois o mestre também colocou em dúvida a honestidade de Sancha. Se considerarmos o texto pela ótica da psicanálise, este é o romance que mais permite se pôr em prática a questão da dúvida, que pode sempre se apresentar como produtiva em oposição à certeza delirante (...) Capitu é o personagem que encarna a dúvida, a incerteza, a não garantia (FREITAS, 2001, p. 164).

Marta de Senna engendra a teoria de que Bento Santiago é um neurótico obsessivo, querendo se passar por depressivo. Baseada no fato de *casmurro* significar, numa primeira acepção da palavra “teimoso, obstinado, cabeçudo”, a autora acredita que estamos lidando com “um narrador dissimulado, que desorienta deliberadamente o leitor, conduzindo-o por pistas falsas” (SENNA, 1991, p. 95-96). Nesse sentido, “o personagem narrativo (e narrador) “louco” se faz passar por lúcido (a tal ponto que muitos de seus leitores acreditam nele), para atingir o fim específico de nos convencer de um adultério que possivelmente só existe na sua imaginação prodigiosa” (SENNA, 1991, p. 97). Ele mesmo confessa o quanto de delírio e fantasia sua narrativa apresenta:

Ficando só, refleti algum tempo, e tive uma fantasia. Já conheceis as minhas fantasias. contei-vos a da visita imperial; disse-vos a desta casa do Engenho Novo, reproduzindo a de Matacavalos... A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo (40º capítulo, p. 99 – grifo nosso).

Quando afirma que o leitor já conhece suas fantasias, isso quer dizer que boa parte do que narra é produto de sua imaginação fértil, capaz de plenos delírios. Além disso, nesse mesmo capítulo quando compara suas fantasias a uma égua ibera, confessa dar asas a pensamentos que só existem em sua cabeça, tratando da verdade virtual como verdade real, inventando “uma verdade narrativa, que, por ser inventada, precisa ser proclamada como

verdadeira” (SENNA, 1998, p. 94). Por essa razão, insiste dizer apenas a verdade (“e sendo este livro a verdade pura” (58º capítulo, p. 127)), mesmo deixando escapar que tudo é produto de uma confusão mental: “vou esgarçando isto com reticências, para dar uma idéia das minhas idéias, que eram assim difusas e confusas” (58º capítulo, p. 127 – grifo nosso); “não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes” (59º capítulo, p. 128 – grifo nosso).

A autora acrescenta que o narrador possui uma personalidade “fragmentada, dissociativa, quase esquizofrênica” já que “Bentinho perde a razão e é incapaz de exercer um controle voluntário sobre a emoção que o domina” (SENNA, 1998, p. 152). Se entendemos a loucura como “a perda das capacidades racionais ou como a falência do controle voluntário sobre as paixões” (PESSOTTI, 1994, p. 7), podemos demonstrar a loucura do narrador a partir de determinadas passagens de seu relato. Exemplo disso é o 75º capítulo, quando em visita à Capitu, Bento surpreende uma troca de olhares entre esta e um rapaz que passa a cavalo e deixa registrado o desespero que isso lhe causa:

Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim. Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama, e rolava comigo, e chorava, e abafava os soluços com a ponta do lençol. Jurei não ir ver Capitu aquela tarde, nem nunca mais, e fazer-me padre de uma vez. Via-me já ordenado, diante dela, que choraria de arrependimento e me pediria perdão, mas eu, frio e sereno, não teria mais que desprezo, muito desprezo; voltava-lhes as costas. Chamava-lhe perversa. Duas vezes dei por mim mordendo os dentes como se a tivesse entre eles. (...) eu continuava surdo, a sós comigo e o meu desprezo. A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterra-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue... (75º capítulo – p. 152).

No trecho acima se percebe que sua reação é desproporcional e revela claramente um desequilíbrio emocional, com requintes de crueldade, mesmo sendo apenas no plano da imaginação. A ruína e a loucura de Bento refletem a sua incapacidade de uma comunicação autêntica. Sendo um homem inadaptável, “seu mal não é a paixão por Capitu, é o anacronismo de seu discurso sobre essa paixão” (MURICY, 1988, p. 92). Essa falha em se comunicar pode ser percebida logo no início da obra, onde o leitor avisado já prevê que todas as situações vivenciadas pelo narrador resultam de mal-entendidos. No capítulo inicial, por exemplo, ocorre o primeiro equívoco: o narrador explica que o título do livro fora dado por um jovem poeta de trem supondo que ele dormira por achar ruim seus versos, quando na verdade o narrador havia cochilado por estar cansado da viagem. Com o decorrer da narrativa, situações como essas farão de Bentinho um homem amargurado, desconfiado e infeliz.

É por não se comunicar verdadeiramente com Capitu que Bentinho a supõe infiel, ainda adolescente. É pela mesma razão que Bento Santiago a imagina esconder-lhe segredos, já adulta. É pela mesma razão que o narrador a “sabe” culpada do crime de adultério, crime que ela jamais confessa, crime de que ele tem certeza, não por palavras que ela diga, mas por dois olhares que o narrador interpreta: o olhar de “ressaca” que dirige a Escobar morto (capítulo CXXIII) e o olhar “de confusão” com que contempla alternadamente o filho e a fotografia de Escobar (capítulo CXXXIX) (SENNA, 1998, p. 48-49).

Tanto *The Turn of the Screw* quanto *Dom Casmurro* são obras omissas, cabendo ao leitor evocar tudo aquilo que não encontrou neles e assim preencher as brechas que despontam em cada linha. São obras que pendem para a narrativa psicológica e a narrativa de mistério. A dúvida do leitor resulta da estratégia textual inteligente concebida a partir de um discurso ambíguo que desconstrói seus próprios narradores. Do ato de narrar lúcido de *Dom Casmurro*, “o autor faz emergir, indisfarçável, a loucura oblíqua e dissimulada de uma personagem que não consegue atar as duas pontas da vida, logrando, ao invés disso, compor a narrativa que atestará, em definitivo, a sua insanidade” (SENNA, 1998, p. 103).

Em *The Turn of the Screw*, o leitor se depara com uma crise interpretativa justamente por nos apresentar uma protagonista em crise. Devemos lembrar que nós ouvimos de Douglas, o narrador do prólogo apaixonado pela governanta, que a nossa condutora é uma jovem inocente cujo patrão tenta tirar vantagens. Todavia, devido a sua conexão emocional com a governanta não há meios de sabermos se sua inocência é real. Na obra, a loucura tomada como um referente simbólico da ruptura entre o indivíduo e a sociedade, nos leva ao tema que ressurgiria com insistência no romance contemporâneo: a perda da identidade. A heroína problemática da trama mostra sua incapacidade no reconhecimento do mundo exterior e também a impossibilidade do auto-reconhecimento. Nesse sentido, a verdadeira identidade da governanta se dilui na sua crise existencial, deixando à vista uma imagem distorcida.

Assim como na obra jamesiana, em *Dom Casmurro* a condição problemática do narrador extrapola os limites que a narrativa impõe, se referindo à própria condição humana: o mundo absurdo onde o homem se exilou dos outros homens e de si mesmo. Na falência social e afetiva da governanta e de Bentinho, contemplamos “os confins da realidade, ávida encarcerada no paradoxo que imobiliza todos os atos. Por trás da aparente agitação da existência, o mundo permanece estático e absurdo, vazio e imutável; mas, ainda assim, infinitamente humano” (CHAVES, 1978, p. 47).

Bentinho e a governanta narram suas tragédias domésticas, envolvendo várias personagens, todas elas transfiguradas por suas melancólicas lembranças. A evocação da memória é o fio condutor das narrativas; “o tempo é o pretérito, ainda quando nos dá a

impressão de fluir no presente da leitura. O tempo é o da memória, com todas as distorções que esse mecanismo implica, de tal modo que rememorar corresponde a recuperar o tempo perdido, e vice-versa” (MOISES, 2001, p. 53). Por essa razão, o que se observa em *The Turn of the Screw* e *Dom Casmurro* é que a noção de realidade passa pela esfera da subjetividade. Essa nova forma de representação consiste em traçar na escrita as impressões digitais inscritas na imaginação e na sensibilidade por um universo fora dos eixos criando, assim, uma realidade alternativa, distorcida. Sobre esse tema discutiremos a seguir.

#### **4.3 A realidade deformada: a memória como lacuna**

Como já dissemos, idéia de realizar um trabalho comparativo entre obras e escritores aparentemente tão díspares surgiu da necessidade de se explicar algumas semelhanças estruturais. A maior delas e a mais intrigante talvez seja a constatação que ambos os romances atuam como a possibilidade de restauração da memória numa tentativa de recuperá-la, embora sempre despistando o leitor, ao procurar restaurar o “vivido” vicariamente pela mediação de uma narrativa subjetiva e movediça. Não é incorreto pressupor que os narradores – Bentinho e a governanta – ao escrever colocam em prática uma intensa vontade de recuperar o tempo perdido, um resgate ao que não mais existe. Nessas escritas a noção de memória “tende mais para o futuro que para o passado, mais para o esquecimento que para a lembrança, mais para a inversão, a criação, que para o resgate da vivência original” (BRANCO, 1991, p. 31), haja vista que tanto Bento Santiago quanto a governanta são personagens desequilibrados que procuram por meio da escrita apaziguar-se com suas consciências. O que se nota em seus relatos é uma tentativa de resgatar o acabado, de trazer para perto um tempo passado e encerrado, numa luta dolorida que pretende explicar o que de fato não possui explicação racional. Sendo assim, o que se pode esperar desse tipo de texto

é que o processo de memória não deve ser entendido apenas enquanto preenchimento de lacunas, resgate do original, recomposição de sua imagem passada, mas também enquanto a própria lacuna, enquanto perda, rasura e decomposição da imagem (BRANCO, 1991, p. 32).

Essas escritas buscam uma inteireza supostamente vivida e acabada e, em última instância, pretendem “representar o irrepresentável, pensar o impensável, presentificar uma ausência” (PERES, 2002, p. 271). As narrativas surgem a partir de uma necessidade em

resolver um conflito antigo e isso é facilmente percebido em *Dom Casmurro*. Bento, ao construir uma casa igual a da sua infância, não intenciona apenas redefinir seu eixo interior, mas almeja restaurar na velhice a adolescência, cuja vitalidade não soubera conservar.

Para Gaston Bachelard, a casa é o nosso “primeiro universo”, o ser interior e suas partes representam os diversos estados da alma não importando os detalhes de riqueza ou de pobreza (BACHELARD, 1974, p. 115). Segundo o autor, a casa natal está fisicamente inscrita em nós e é a ela que retornamos quando sonhamos ou quando nos empenhamos em redefinir o nosso eixo interior. Todavia, a casa também é um símbolo contraditório. Recuperada imagetivamente em sonhos ou lembranças, ficcionalmente reescrita pelas memórias, é a casa que abriga os nossos devaneios, nossos sonhos, mas também o inconsciente, nossos medos e contradições.

Essa tentativa em recuperar a juventude perdida e todas as alegrias que ela dera nos é mostrada numa narrativa densa, cheia de nuances e episódios de profundo lirismo. Além disso, levado por um pessimismo crescente que perpassa toda a narrativa, o narrador procura reviver aquilo que lhe maculou a sensibilidade usando de um processo racional para nos contar suas memórias. Assim como seu contemporâneo Henry James, Machado inventava situações narrativas ou narradores postos em situações (SCHWARZ, 1997, p. 12).

Essas situações são reminiscências – fenômenos conscientes que retém fatos passados como supostamente verdadeiros (SOARES, 1999, p. 97) – que se juntam a lembrança – fenômeno inconsciente que consiste na revivência afetiva de acontecimentos evocada por sensações que retornam renovadas (SOARES, 1999, p. 97) – e integram a ficcionalidade do texto, reelaborando uma realidade que parece aos nossos olhos verossímil.

Todavia, por se tratar de uma construção, o sujeito que elabora também não está completo. Por isso, não se pode pensar na existência de sujeitos plenos, onipotentes, detentores do saber e da verdade absoluta; não se pode acreditar que os narradores não possuem lacunas nem brechas, porque mesmo que pretendam nos apresentar relatos “controlados” por sua fiel memória, acabam esbarrando em textos que escapam ao seu controle e com “verdades” sobre as quais não sabem tanto assim. Nota-se que “a imagem escapa, o tempo já não é o mesmo, e a narrativa se desenvolve irremediavelmente como um eterno retorno, onde presente, passado e futuro se equivalem e, portanto, inexistem” (BRANCO e BRANDÃO, 1989, p. 115).

Em ambas as obras, a atenção do leitor é atraída para o “ato de enunciação”<sup>94</sup> em si, para a maneira como alguma coisa é dita, ou melhor, para a perspectiva de onde provém determinada fala e com que intenção. De fato, já que o cerne do nosso estudo está intimamente ligado a investigar como tal procedimento se instaura nos romances, concluímos que as representações femininas são construídas a partir de uma postura narrativa que torna o texto ambíguo, justamente por se basear na observação pessoal e sensível da realidade. Esse processo acaba valorizando mais as impressões daquele que observa – no caso os narradores – do que as dimensões próprias das coisas. Ou seja, os romances “tendem a deformar a realidade externa, mas retratam o mecanismo de sua percepção pelo indivíduo. Abandona a seqüência lógica dos acontecimentos, preferindo expô-los de forma invertida e fragmentária” (TEIXEIRA, 1988, p. 128).

Essa ambigüidade é minuciosamente arquitetada a partir do discurso aberto, que não nos dá nada pronto, pelo contrário, exige intensa elaboração mental por parte do leitor. Para Umberto Eco, o discurso aberto não reenvia as coisas de que ele fala, mas a maneira como ele se diz, tendo “como primeiro significado a própria estrutura. Assim, a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso” (ECO, 1971, p. 280). Nesse sentido, a constatação da ambigüidade se depreende nos dois romances e é o tratamento com a linguagem que constrói a nebulosidade desses universos ficcionais. Essa relatividade total dos fatos, juntamente com a impossibilidade de conceituação adequada ou estabelecimento de uma verdade textual, dão lugar ao sentimento de absurdo, a eventos passíveis de várias interpretações, a dúvidas que permanecem e silêncios que ninguém elucida.

Sendo assim, a ambigüidade obriga o leitor a uma leitura extremamente cuidadosa e “apela para as suas virtuais sutilezas, posto que mesmo a normalizada, evocada por Machado, assim como o senso de conveniência, constituem-se apenas num disfarce de um universo mais complicado e, por vezes, turvo” (CANDIDO, 1995, p. 22). Tanto em *Dom Casmurro* como em *The Turn of the Screw*, o leitor deve levar em consideração que percorre um caminho arenoso, onde nada é o que parece ser principalmente naquilo que tange à mulher. Em princípio, deve-se desconfiar de narradores que enfatizam dizer sempre a mais pura verdade e

---

<sup>94</sup> Segundo Terry Eagleton (1983, p. 163-208), muitas obras fazem do ato de enunciação o processo de sua própria produção, parte de seu conteúdo concreto. Isso acontece não para serem tomadas como verdades absolutas, mas para que o leitor seja estimulado a refletir criticamente sobre as maneiras parciais e particulares, pelas quais elas construíram a realidade, desta forma reconhecendo que tudo aquilo poderia ter acontecido de maneira diferente. Isso posto, estamos inclinados a pensar que as obras em estudo aqui nesta dissertação seguem essa mesma idéia, já que a noção de verdade apresentada é meramente ilusória e construída a partir de um artifício engenhoso que despista o leitor a todo o momento.

o delírio de suas fantasias contribui ainda mais para embaçar o leitor. Os extraordinários efeitos do estilo convergem para um único fim: a dissimulação, onde toda verdade é elaborada e, sendo assim, relativa.

Longe de serem heróis, esses personagens-narradores são seres desajustados, desiludidos, vítimas de suas próprias inquietações. Por isso, eles apresentam preferência pelo “gênero do impossível: os diários, as cartas, as memórias, as autobiografias. Nada mais utópico que a captura de um sujeito, nada mais inatingível que a configuração, o retrato desse sujeito no texto” (BRANDÃO, 1989, p. 142). Apesar disso, conquistam facilmente a atenção do leitor, que num processo catártico vê neles suas frustrações reveladas.

Daí se pensar que o projeto da autobiografia, apesar de bastante verossímil e também de proporcionar o efeito de catarse, se figura na perda, já que impossibilita a apresentação de um sujeito íntegro, sem brechas, sem lacunas. Na ilusão da autobiografia “desenha-se essa trajetória absurda de captação do real – entendido como a “vida real”, com a “verdade dos fatos“, como a “verdade dos sentimentos”” (BRANDÃO, 1989, p. 142). Nesse sentido, a captação do real numa escrita memorialística pressupõe um caráter de discurso que se funda a partir de uma falta, de um vazio, isso porque “é sobretudo do esquecimento que a memória se constrói, pois só se lembra do que já se esqueceu” (BRANDÃO, 1989, p. 145).

#### **4.4 A mulher sem voz ou o eco da voz dominante**

Capitu e a governanta sintetizam em si o combate entre o “anjo do lar” e o “demônio da sensualidade”<sup>95</sup>. Encarada como o motivo da ruína de Bento Santiago, Capitu é a representação da mulher fatal, da destruidora de lares, da mulher sensual que devassa o marido e corrompe sua inocência, apesar de muitas vezes ser vista como mãe e esposa dedicada. A governanta não trilha caminho muito diferente. Divida entre a figura da substituta da mãe, da prostituta e da louca, a preceptora não decide qual caminho escolher. Ora anjo, ora monstro é acusada de corromper a consciência frágil das crianças pelas quais zela, mesmo enfatizando querer apenas o bem de todos.

A representação da mulher nas obras como anjo e monstro “revela o princípio arbitrário, não natural da realidade” (XAVIER, 1999, p. 16), haja vista que a construção de

---

<sup>95</sup> Termos utilizados por Márcia Cavendish Wanderley (1996, p. 63) quando trata da personagem Jane Eyre de Charlotte Brontë.

Capitu e da governanta envolve a noção de que o poder é distribuído de maneira desigual entre os sexos, cabendo às mulheres o desígnio de inferioridade. Isso porque em *Dom Casmurro*, a personagem feminina reduplica o estereótipo patriarcalista, o qual vê a mulher inteiramente dependente do homem. Sua astúcia, curiosidade e malícia, em busca de um amor proibido, “não passavam de recursos tidos como próprios da alma feminina para driblar o autoritarismo do sistema” (CUNHA, 1999, p. 152).

Apesar de Machado de Assis ter se interessado profundamente pela investigação da alma feminina, suas sutilezas e complexidade, ele não conseguiu fugir do modelo falocêntrico nem se desvencilhou da ideologia do seu tempo. Em momento algum o autor se pergunta quanto ao porquê da condição feminina ou permite que Capitu transgrida abertamente os limites sociais que lhe são impostos. Talvez isso se deva ao fato de que “ainda não havia, na puritana sociedade da época, espaço para o questionamento dos papéis desempenhados pelas mulheres” (CUNHA, 1999, p. 152).

Nesse contexto, surge Capitu “a metáfora da exclusão da voz e do direito de defesa da mulher, numa sociedade que exige o cumprimento do paradigma de valores fixos atribuídos ao feminino, sob pena de condenar a infratora ao exílio” (CUNHA, 1999, p. 152). Isso quer dizer que na obra a mulher não existe independentemente do homem e o fato deste não lhe dar voz “pode ser, talvez, uma maneira de lhe recusar a existência, ou de concedê-la apenas no interior da palavra masculina. Pode ser também uma maneira de se conscientizar confusamente de que a Mulher, aquela imagem, só cobra realidade na imaginação do homem” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 355). Assim, a linguagem masculina sedutora esconde por trás de si “o poder que cassa a palavra das personagens, substituindo o seu discurso reprimido pelo discurso de um outro sujeito” (BRANDÃO, 1989, p. 50). Nesse sentido, o discurso ganha o sentido de exercício da dominação, subjugando a mulher e sua linguagem.

Em *The Turn of the Screw* a questão do silêncio da mulher fica um pouco mais velada, no sentido de que é a governanta quem conduz o próprio relato. Entretanto, sua narrativa precisa da autorização de outros narradores: um onisciente e outro masculino – Douglas – que asseguram, dessa maneira, a autenticidade da história. É como se a preceptora precisasse da autorização do homem para ter direito à voz, ou melhor, é como se sua voz só tivesse validade se fosse precedida pelo aval masculino que garante sua existência. De acordo com Márcia Cavendish Wanderley,

resíduos de uma sociedade patriarcal aliados aos interesses da nova indústria capitalista emergente justificaram, na Inglaterra vitoriana, a submissão da mulher, fixando-a num espaço social não completamente diferente do vivido

pela mulher brasileira em uma sociedade ainda escravista, patriarcal e agroexportadora (WANDERLEY, 1996, p. 11).

De acordo com Maria Conceição Monteiro, em *The Turn of the Screw*, Henry James revela a dificuldade da mulher viver sua sexualidade na Inglaterra do século XIX, mostrando “a crueldade da ideologia castradora, mas não concede a palavra a sua personagem preceptora, uma vez que as vozes ouvidas são as dos personagens masculinos” (MONTEIRO, 2000, p. 138). O encontro em torno da lareira, por exemplo, leva os narradores a contarem a trajetória da governanta na mansão, “trajetória marcada por sexualidade que mais reflete a sexualidade reprimida dos narradores, que precisam falar sob a luz sombria e ardente da lareira” (MONTEIRO, 2000, p. 138).

O que se ouve na obra é o “eco da voz alheia”, onde a preceptora se oferece como objeto alheio sem saber o que diz, “porque o sujeito da enunciação é um outro a que ela não tem acesso, pois está sempre perdida nos abismos de seu desejo desconhecido” (BRANDÃO, 1989, p. 18-9). Em outras palavras, a voz que se ouve em *The Turn of the Screw* não é feminina, “mas seu simulacro, (...) gesto alheio que cria espaço onde se aliena a mulher, estrangeira de seu desejo” (BRANDÃO, 1989, p. 19).

Por isso, pode-se falar que Capitu e a governanta reduplicam os estereótipos, asseguram a dominação masculino/feminino, não fugindo, assim, do modelo falocêntrico. Se Machado de Assis e Henry James são reservados no estilo, adotando técnicas próprias de composição em conjunto com uma noção comum de força e silêncio, eles são menos reservados no assunto, já que incorporam em suas obras muitos elementos de suas experiências pessoais mostrando, como é o caso de muitos livros de autores masculinos, que a relação do homem com sua própria masculinidade é sempre um assunto íntimo. O elemento ficcional na narrativa passa a ser não uma reflexão passiva sobre algo que incomoda, mas um ato em si mesmo cheio de risco e conseqüências, já que denuncia fatos que o autor deseja trazer à tona para discutir e, assim, compreender.

De acordo com Peter Schwenger (1989, p. 109), as mulheres quando aparecem nas obras escritas por homens, ou são reflexos da sexualidade masculina ou dizem respeito a ela ou então, simplesmente ficam paradas e esperam, excluídas da redenção masculina – como é o caso de Capitu. Geralmente, o homem mede a sua própria masculinidade não por meio da mulher, mas por outros homens e por essa razão, a masculinidade se torna reflexiva, já que além de ser capaz de perceber é também percebida.

*Dom Casmurro*, como bem observa John Gledson, não é simplesmente uma obra a respeito “da maldade pura ou uma série de retratos psicológicos ‘bem delineados’; é um romance sobre um grupo de pessoas que agem de acordo com a lógica de suas condições sociais e familiares” (GLEDSON, 1991, p. 50). Nesse sentido, Bento Santiago reúne em si todos os recursos necessários para a elaboração de sua autobiografia. Para isso se valeu do poder de persuasão que adquiriu no seminário, chegando à idade adulta capacitado para envolver o leitor numa narrativa ardilosa e convencê-lo de sua verdade.

Essa verdade não é necessariamente “a verdade do adultério de Capitu, mas a verdade de sua classe social, de sua posição dentro dessa classe, de sua condição de homem dessa classe. A verdade de *Dom Casmurro* é uma verdade elitista, preconceituosa, machista” (SENNA, 1998, p. 52). Isso porque Capitu representava forte ameaça ao *status quo* de Bento Santiago, já que possuía determinadas características inexistentes no marido: “curiosidade intelectual, gosto pela aritmética, talento financeiro, capacidade de abstração e de previsão” (MACEDO, 1991, p. 21-22) que eram qualidades atribuídas à mente masculina. Nesse sentido, “o narrador deixa entrever de forma sistemática quanto poderia haver de suspeito e de perigoso, social e sexualmente, nas suas motivações. Classe e sexo são assim fundidos na mesma ameaça representada pela moralidade supostamente dúbia de Capitu” (MACEDO, 1991, p. 22). Em *Dom Casmurro*,

o feminismo pode ser surpreendido por trás da voz extremamente machista do narrador, em cujo mundo os homens falam, especulam, mas não agem (a não ser por simulacro), cabendo às mulheres a ação natural de parir os filhos, mas também a social de educá-los, administrar a casa, alimentar a família, planejar o futuro (SENNA, 1998, p. 53).

Nesse sentido, é possível perceber que Capitu está perfeitamente adaptada à realidade social do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, já que consegue realizar aquilo que era considerado a aspiração máxima para a mulher: o matrimônio. Vale lembrar que “as cerimônias de casamento registradas na literatura etnográfica são momentos dentro de uma incessante e ordenada procissão na qual mulheres (...) passam de mão em mão, deixando em seu rastro os laços de compromisso”. Nesse sentido, “se as mulheres são objetos de transação, são os homens então que, ao dá-las e recebê-las, estão ligados entre si, tornando-se a mulher um condutor da relação ao invés de um parceiro nela” (RUBIN, 1976, p. 13).

Isso posto, o casamento não é nada mais do que uma cerimônia onde a mulher é trocada entre homens como um presente. Como objeto, não cabe à mulher usufruir dos

benefícios dessa circulação, já que “são os homens que trocam as mulheres, são eles os beneficiados com o produto de tais trocas – a organização social” (RUBIN, 1976, p. 13).

Assim, disfarçada sob a imagem da mulher independente, astuta e dinâmica, Capitu não é nada mais que mero objeto masculino, já que além de não ter voz na narrativa, não consegue existir sem o marido, não se vê livre das amarras que Bentinho lhe impõe. *The Turn of the Screw* também apresenta uma mulher dependente do homem, inclusive seu relato precisa da autorização masculina para ter fidelidade assegurada. Em suma, “reconstituindo universos familiares dominados pelo poder falocrático, essas narrativas generalizam dramas individuais, criticando obliquamente todo um contexto sócio-histórico que excluiu e calou as mulheres, exaltando a “virtude” da domesticidade como fundamental” (SILVA, 1999, p. 211).

#### 4.5 A mulher-monstro

Em *Dom Casmurro* e em *The Turn of the Screw* a idéia da mulher-monstro diz respeito a duas representações diferentes de mulher: no primeiro se refere ao caráter da mulher pérfida que Capitu apresenta e no segundo a condição de assassina da governanta. Então, se são imagens diferenciadas por que razão denominá-las do mesmo modo? Exatamente pelo fato dessas representações se referirem a um mesmo tipo de comportamento, acarretando conseqüências também bastante semelhantes.

Em ambas as obras temos mulheres “transgressoras” no plano da sexualidade, responsáveis por corromperem a inocência alheia e que ao final ficam sozinhas para pagarem por seus pecados. Em *Dom Casmurro* a transgressão é suposta e Bentinho, como sabemos, não pode ser visto como um homem ingênuo, apesar de insistir nesse atributo. Em *The Turn of the Screw* a transgressão é confirmada pela morte de Miles e pela doença de Flora, mas também não podemos afirmar que as crianças sejam destituídas de maldade. Nesse sentido, o que está em jogo nas obras é o referencial, ou seja, a que lado devemos nos inclinar e ouvir a história, em quem devemos confiar e, conseqüentemente, punir.

A idéia de Capitu como Mulher-fatal<sup>96</sup> ou mulher mundana<sup>97</sup> se refere ao possível adultério que cometera com o melhor amigo do marido. Representada como a negação da

---

<sup>96</sup> Consideramos aqui a definição de Mireille Dottin-Orsini que entende a Mulher-fatal não apenas a mulher que mata, mas aquela que se confunde também com a megera, “que estraga a vida de um homem, como a depravada de imoralidade contagiosa, como a beldade de nefasto poder” (p.15). Sobre esse assunto consultar DOTTIN-

função materna da mulher, Capitu não se enquadra na norma saudável do casamento, que prevê a mulher assexuada, dentro de casa, zelando pela família, cuidando dos filhos e dos interesses do marido. Nesse sentido, a dissimulação de Capitu e sua propensão ao adultério aparecem como qualidades inatas que a privilegiam para o jogo social. É interessante pensar que a imagem da mulher fatal “cristaliza de maneira espetacular a ambivalência da atitude masculina diante do feminino: fascinação e repulsa, adoração submissa e ódio agudo, desejo de aconchego e terror incontrollável” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 22).

Em *The Turn of the Screw*, a idéia da preceptora como monstro está relacionada a sua insanidade e a sua capacidade de matar para a obtenção de seus objetivos. Sua incapacidade de lidar com as situações que cria aliada à sua inclinação para fantasias, fazem dela uma mulher perigosa, sem limites. No romance, nos deparamos com uma protagonista incapaz de lidar com suas emoções, incapaz de ser feliz e deixar que os outros sejam. A governanta que nos conduz por suas memórias faz parte de uma construção social que prevê a mulher solteira. Além disso, por ser fruto de uma educação vitoriana, ela se sente deslocada num meio diferente do seu e se caracteriza como um ser neurótico que tem a sexualidade à flor da pele.

Por não ser nomeada, entendemos que sua caracterização vale para todas as mulheres da época que ganhavam a vida como preceptoras. A obra sintetiza a dominação masculina numa personagem dúbia que oscila entre o anjo e o monstro, não sabendo qual lado escolher. Isso pode ser percebido em seus rompantes de felicidade trespassados por uma súbita tristeza e solidão, ou mesmo no contraste entre confiar nos habitantes de Bly e acreditar que todos conspiram às suas costas.

A imagem da preceptora como monstro, como ser inquietante que espreita para atacar pode ser percebida logo no primeiro capítulo. Quando a governanta se dirige à mansão numa carruagem ela se sente apreensiva: a grandeza de Bly contrasta com os ruídos das gralhas que voavam em círculos sobre a casa. Esses pássaros simbolizam a morte e aliados ao choro de uma criança vindo do corredor irão inspirar um medo que se tornará o elemento fundamental de todo o relato. Essas marcas podem ser ao mesmo tempo indícios dos fantasmas ou então o início de sua paranóia. Vale lembrar ainda que a preceptora narra suas memórias de maneira retrospectiva, onde pequenos eventos podem muito bem funcionar como pistas para a montagem do enorme quebra-cabeça que vem sendo apresentado ao leitor.

---

ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

<sup>97</sup> Termo usado por MURICY, Kátia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, quando se refere a mulher “astuciosa, intrigante, infiel e perdulária, levando, quando não à ruína física do amante, à sua ruína financeira e moral” (p.74).

Posteriormente, quando a jovem governanta chega à mansão e encontra Mrs. Grose na entrada juntamente com Flora, percebemos que nossa protagonista se sente um pouco inquieta: ela dorme mal e não entende porque a velha senhora se sente tão feliz em tê-la na casa. É nesse momento que, deitada em sua cama no amplo quarto, ela escuta os pássaros cantando, embora pense ter escutado um som meio anormal vindo do lado de fora, como se fosse “a cry of a child”<sup>98</sup> bem próximo à sua porta. Mais adiante ela sentirá “a slight oppression produced by a fuller measure of the scale”<sup>99</sup>, além disso, a propriedade que outrora possuía “a clear front”<sup>100</sup> e “bright flowers”<sup>101</sup> se transforma numa “big, ugly, antique, but convenient house”<sup>102</sup>.

Esse tipo de oscilação de humor, de comportamento e mesmo de opinião nos mostra uma mulher à beira da loucura. Ao final do primeiro capítulo ela chega a comparar sua estadia em Bly a um conto de fadas, onde Flora aparece como uma fada num castelo habitado por duendes. Depois ela se arrepende da comparação e diz que se sente meio perdida como num navio, cuja função é segurar o leme e conduzir a todos. Ao anunciar “I was strangely at the helm!”<sup>103</sup>, a narradora cria uma metáfora de si mesma como capitã e Bly como um navio. Isso nos leva a concluir que ela se sente não apenas responsável pelo cuidado com as crianças, mas também que é a força por trás dos eventos que ocorrerão. Ela também é “the helm” do livro, lembrando o leitor que não está sendo mostrada uma realidade transparente, mas uma releitura, uma recontagem, uma interpretação dos fatos.

A melancolia demonstrada pela jovem governanta no início de seu relato pode ser explicada pelo reconhecimento de sua classe social perante a imponência de Bly e mesmo dos moradores da propriedade. Quando chega e nota dois criados a sua espera e depois ao perceber que está num dos melhores aposentos da casa, se sente muito feliz, porque de certa forma mudara de classe social e agora fazia parte daquele meio tão acolhedor e confortável. Nesse sentido, ao transcender sua classe social, ela usurpa a posição que lhe fora dada – *governess* –, assume o papel de mãe das crianças que acredita serem desamparadas e por tabela se transforma na esposa do patrão. É a partir daí que ela não passa simplesmente a ministrar aulas a Flora, mas assume o papel de sua guardiã, deixando a garota dormir em seu quarto e a espionando em suas brincadeiras.

---

<sup>98</sup> Um choro de criança.

<sup>99</sup> Uma ligeira opressão causada por uma avaliação mais completa dos acontecimentos.

<sup>100</sup> Uma clara fachada.

<sup>101</sup> Flores luminosas.

<sup>102</sup> Grande, feia, antiga, mas uma casa conveniente.

<sup>103</sup> Eu estava estranhamente segurando o leme.

Podemos afirmar, então, que desde o início já se instala a noção de posse: primeiro Flora e depois Miles se tornam propriedade de uma mulher que confunde sua função na casa e assume uma postura inadequada e nada saudável. Pouco a pouco a governanta viola a inocência de Flora, deslocando suas emoções e criando um relacionamento anormal. A garota precisa ser amada, cuidada com carinho e protegida a todo custo, mas ao final, a história toma um rumo tão inexplicável, que temos a sensação de que Flora merece ser violada e até mesmo “morta”. Essa *violation of innocence*<sup>104</sup> (WILSON, 1962, p. 146) se efetiva a partir do contraste entre a beleza, inocência e delicadeza de Flora (e mesmo de seu irmão Miles) com a brutalidade e a loucura da governanta. Na obra está claro que a violação da inocência tem uma conotação sexual no sentido de que para a preceptora o mais terrível é descobrir que as crianças já têm conhecimento de sua própria sexualidade.

É interessante que as observações da governanta em relação à garota são todas baseadas apenas na aparência: ela destaca os cabelos loiros e encaracolados, os olhos azuis e a compara a um anjo – “sweet serenity indeed of one of Raphael’s holy infants”<sup>105</sup> (1º capítulo, p. 22). Por um lado, essa ênfase na natureza angelical de Flora faz com que sua posterior violação se torne ainda mais inaceitável, já que ferir uma garotinha com tais atributos seria mesmo uma animalidade. Por outro lado, isso pode demonstrar um julgamento falho por parte da governanta, baseado puramente nas aparências, afinal, quem garante que Flora é mesmo um anjinho? Embora a narradora afirme constantemente que Flora é uma tagarela quando ambas passeiam pelo jardim da propriedade, em nenhum momento ela descreve esses diálogos.

No capítulo seguinte, a governanta fica sabendo através de uma carta que Miles não voltaria para o colégio após as férias: fora expulso de lá por uma razão desconhecida. No outro dia, antes de encontrar-se com o garoto, ela faz perguntas a Mrs. Grose sobre a antiga preceptora e esta lhe responde que se tratava de uma mulher jovem e bonita. O ponto chave deste capítulo é a ambigüidade na comunicação entre os moradores de Bly: a governanta não sabe a razão da expulsão do garoto nem Mrs. Grose aponta as desobediências que Miles seria capaz de fazer se quisesse. Ao mesmo tempo em que se fica chocada com a retirada forçada do garoto, Mrs. Grose acaba deixando escapar que ele poderia muito bem ser “a bad boy”<sup>106</sup>.

Vale ressaltar que é nesse momento da narrativa que é possível ser engendrada a teoria de que a governanta sofre de histeria sexual sugerida durante muito tempo pela crítica

<sup>104</sup> Violação da inocência (tradução nossa).

<sup>105</sup> Doce serenidade de um anjo de Rafael.

<sup>106</sup> Um garoto ruim.

psicanalítica. Não eliminando qualquer tipo de análise, fica fácil concluir que a governanta alimenta um desejo meio anormal em encontrar o pequeno Miles: ela se sente ansiosa e aguarda aflita pela chegada do garoto. A definição de histeria sexual dada pela psicanálise que segue a linha freudiana é que se trata de uma desordem psicosssexual que afeta mulheres inteligentes. Essa confusão mental é causada por conflitos entre os desejos naturais em relação ao sexo e a repressão dos ideais sociais vitorianos. Sendo filha de um pároco, educada nos moldes de uma educação tradicional inglesa e vivendo uma vida confinada sem a possibilidade de expressar seus sentimentos mais recônditos ao homem pelo qual se sente atraída, fica muito fácil se enveredar por esse tipo de análise e compreender a origem de seus comportamentos tão inadequados a uma preceptora.

Quando a govenanta afirma “I felt forthwith a new impatience to see him; it was the beginning of a curiosity that, for all the next hours, was to deepen almost to pain”<sup>107</sup> (2º capítulo, p. 27), na verdade não se tem o início de uma simples “curiosity” em conhecer seu pupilo, longe disso. Nesse breve trecho, onde deixa escapar seu desejo mais íntimo, se percebe o prenúncio do caos. Mais à frente, Mrs. Grose irá lançar uma pergunta que será respondida na última oração da obra e perdurará na mente da jovem preceptora durante todo o período que ficará em Bly: “Are you afraid he’ll corrup you?”<sup>108</sup>. Nem ela nem o leitor percebem a gravidade do questionamento, que Ms. Grose parece fazer com certo humor e que a jovem aceita tolamente sem responder. Será de fato que Miles tem habilidade suficiente para contaminar, corromper alguém? Uma criança de 10 anos? Ou é a própria Mrs. Grose que está manipulando a situação? A esse respeito muitos críticos argumentaram que Miles fora expulso por ter se engajado em comportamentos homossexuais com seus colegas, sendo este causado por uma possível relação entre seu tio e Peter Quint.

Deixando a questão da homossexualidade um pouco de lado e voltando para a corrupção de almas, estamos inclinados a acreditar que a construção de nossa personagem mostra muito mais uma mulher capaz de corromper uma criança do que o contrário. Incapaz de expressar seus sentimentos diretamente ao patrão, ela transfere a sua ansiedade para o garoto e investe num relacionamento bem mais característico de um casal do que de uma preceptora e seu aluno.

O maior exemplo dessa relação pouco comum entre a preceptora e Miles pode ser percebido na última cena do romance, quando a governanta ao ver a figura de Peter Quint na

<sup>107</sup> Eu senti um recrudescimento da impaciência que já tinha por vê-lo; foi o começo de uma curiosidade que, por todas as horas subseqüentes, chegava a ponto de doer.

<sup>108</sup> Você tem medo dele corromper você?

janela tenta exorcizar o garoto livrando-o do mal que o fantasma, na sua opinião, causava. Esse momento da narrativa suscitou muitas interpretações: muitos acreditam que a governanta simplesmente o assustou para a morte; outros sugerem que ao reconhecer Quint na janela, a preceptora compreende a relação homossexual dele com o garoto e o exorciza para encerrar tal conduta; outros críticos afirmam ainda que ao abraçar o garoto, a preceptora se sente sexualmente livre pela primeira vez e o sufoca para não precisar mais sufocar sua sexualidade.

Muitas são as teorias a respeito de um episódio tão polêmico sabiamente arquitetado, de modo que não há a menor possibilidade de sabermos exatamente o que aconteceu. As frases ambíguas, ditas pela metade como se a governanta estivesse falando de um assunto e Miles de outro, confundem o leitor de tal maneira que só temos certeza do ato, mas jamais saberemos o motivo do assassinato.

Decidida a obter uma confissão, a preceptora agarra o garoto e o enche de perguntas a respeito do que ele disse aos colegas de classe que causou sua expulsão. O menino nada diz; continua afirmando ter dito coisas ruins. A governanta, não satisfeita, aponta Quint na janela, mas Miles nada vê, pensa se tratar de Miss Jessel. Aturdida com o fantasma do criado de quarto ela aperta Miles com mais força – “and the grasp with which I recovered him might have been that of catching him in his fall”<sup>109</sup> (24º capítulo, p. 159) – e decide que não irá perdê-lo nunca mais – “I have you, I launched at the beast, but he has lost you forever!”<sup>110</sup> (24º capítulo, p. 158) – até chegar ao ponto de atirá-lo para a morte.

O estado físico de Miles sugere ao leitor que o comportamento da governanta tem um efeito terrível sobre o garoto – “but he had already jerked straight round, stared, glared again, and seen but the quiet day” (...) he uttered the cry of a creature hurled over na abyss”<sup>111</sup> (24º capítulo, p. 159) – por outro lado, a preceptora tem prazer em vê-lo sofrer, sente orgulho quando ele grita por medo ou dor e afirma sentir paixão quando dá o abraço fatal. O mais triste de tudo é que a morte de Miles funciona como um tipo de vitória para ela: instalada em Bly para cuidar das crianças, ela transforma sua tarefa num teste de sobrevivência onde mais valem duas crianças mortas do que possuídas. Flora não consegue ser salva, pertencerá sempre a Miss Jessel, mas Miles, enfim liberto, agora está a salvo e pertence apenas à sua preceptora, não mais ao monstro Quint que o corrompeu.

<sup>109</sup> E o gesto com que o agarrei bem poderia ter sido o de recuperá-lo em plena queda.

<sup>110</sup> Eu tenho você, dirigi-me à besta na janela, mas ele perdeu você para sempre!

<sup>111</sup> Mas ele já saíra dos meus braços e vagava ao redor, arregalando os olhos, olhando com fúria, sem ver nada além de um dia tranquilo. (...) ele emitia o grito de uma criatura arremessada a um abismo.

Resta-nos a pergunta: se Miles não consegue ver nada na sala além da figura da governanta, a quem se refere a expressão “you devil”<sup>112</sup>? Não poderia muito bem ser dirigida à preceptora? Não é ela o único monstro de Bly, a única que assusta, a única que corrompe o coração e a inocência das crianças? Será por isso que Flora diz ter medo da governanta por esta ter falado coisas ruins e assustadoras? Será por esta razão que Mrs. Grose tira Flora da casa e a leva para longe? E por que Miles também passa mal quando a preceptora o interroga, por que transpira tanto, grita e revira os olhos?

Está claro que as crianças estão mais assustadas com a governanta do que com a possível presença dos espectros. O leitor atento também percebe que a preceptora passa dos limites e que seu descontrole gradativo chega ao ápice com o interrogatório do garoto. Antes mesmo, com Flora, já acreditamos ter presenciado uma cena sem nenhuma noção de bom senso. Por isso, com o assassinato de Miles a pergunta de Ruth Silviano Brandão acerca da relação entre a mulher e a morte parece se encaixar perfeitamente em *The Turn of the Screw*:

em que se relaciona a morte e o feminino nessa narrativa? Ora, a mulher, em nossa cultura, caracteriza-se sobretudo como um ser de falta. Mais ainda que o homem, é ela quem se define através da privação, da perda, da ausência: é ela a que não possui. Destituída de voz, de poder, de intelecto, de alma, de pênis, resta-lhe a falta, a lacuna, esse lugar do vazio em que o feminino se instaura. Nisto reside seu extremo poder: em sua capacidade de manipular a perda, em sua íntima relação com a morte (BRANDÃO, 1989, p. 125).

Sendo assim, a morte de Miles representa a maior perda da narrativa: a perda da inocência. Assassinar o garoto, para a governanta, não é tão trágico quando é para o leitor, ao contrário, é a restituição da ordem na propriedade. Livrar Miles do mal implicaria necessariamente na renúncia de uma vida livre de pecados, de maldade, de influências terríveis, por isso a morte é vista como única solução. Quem se incomoda com a situação é o leitor, ninguém mais: Mrs. Grose nem se mobiliza para retirar o garoto da mansão, parece satisfeita com a atitude da governanta e Flora só sai de casa por estar muito doente, não pelo fato da preceptora ter se mostrado uma mulher perigosa.

Por isso, se aceitarmos a teoria de que a governanta é uma mulher neurótica que transfere suas frustrações sexuais para a consciência frágil das crianças, seus atos “protetores” podem ser entendidos como comportamentos malvados, já que são movidos por inveja e egoísmo. Entretanto, se nos inclinarmos à teoria de que a preceptora comete todas as atrocidades com o único intuito de salvar o casal de órfãos que já está possuído, poderemos perdoá-la nos apiedando de uma mulher jovem e inexperiente, mas com boas intenções. Em

---

<sup>112</sup> Seu demônio.

ambos os casos, temos uma mulher-monstro: na primeira teoria, a mulher apresentada é cruel, má de verdade; na segunda, ela não é caracterizada como maldosa, mas vê na maldade a única maneira para resolver um conflito que só existe para ela. Nesse sentido, em nenhum dos casos temos uma personagem controlada, segura, preparada para enfrentar as situações que sua nova condição exige; as duas teorias mostram uma mulher perturbada, angustiada e sem limites para atingir seus propósitos.

#### **4.6 A mulher construída: um olhar estrábico**

De acordo com Dale Spender, a sociedade patriarcal é baseada na crença de que o masculino é o sexo superior, já que representa a ordem sob a qual vivemos. Por isso, muitas práticas sociais e muitas instituições estão organizadas de modo a refletir essa crença. Todavia, como sexo dominante, os homens têm uma visão parcial do mundo mesmo que eles insistam que seus posicionamentos e valores sejam reais. Em consequência disso, eles estão na posição de impor sua versão ao invés de compartilhar experiências (SPENDER, 1980, p. 1). Por outro lado, a mulher é definida em termos negativos, além de confinada à posição de inferioridade. Nesse tipo de sociedade, o sexo feminino não possui voz e é desprovido de oportunidades para formular representações positivas a seu próprio respeito (SPENDER, 1980, p. 23).

Essa relação de poder também se percebe na linguagem, já que esta é um produto cultural: “men’s speech is forceful, efficient, blunt, authoritative, serious, effective, sparing and masterful”<sup>113</sup>, enquanto a linguagem feminina se caracteriza para os homens como “weak, trivial, ineffectual, tentative, hesitant, hyperpolite, euphemistic”<sup>114</sup> (SPENDER, 1980, p. 33). Dale Spender acredita que a linguagem foi feita pelos homens e, por isso, é usada para seus propósitos. Pelo fato das mulheres não terem se envolvido na produção de uma linguagem legítima, elas não estão autorizadas a darem força a seus próprios significados simbólicos (SPENDER, 1980, p. 52).

Pensando nisso, podemos afirmar que as personagens femininas aqui analisadas são construídas e produzidas no registro do masculino. Como tal, não coincidem com a mulher,

---

<sup>113</sup> O discurso dos homens é forte, eficiente, brusco, confiável, sério, eficaz, econômico e enérgico (tradução nossa).

<sup>114</sup> Fraca, trivial, ineficiente, experimental, hesitante, polida ao extremo, eufemista (tradução nossa).

”não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí elas circulam neste espaço privilegiado que a ficção torna possível” (BRANDÃO, 1989, p. 17). O conceito de feminilidade que os autores desejavam veicular – submissão, brandura, benevolência, maternidade – se mistura com as imagens de mulher que eles apresentam – transgressoras, dissimuladas, calculistas, monstros – daí se falar que nessas obras as mulheres carregam dentro de si as duas faces do feminino – a de anjo e a de monstro. Esse conceito de “mulher íntegra” é tradicionalmente visto como um negativo do masculino, uma falha e não uma alteridade. Sendo assim, compreende-se que a noção de normalidade feminina faz parte do modelo ideal de mulher engendrado pelo homem. Isso equivale dizer que

de um lado estaria, então, a razão masculina e, de outro, a “des-razão” feminina. A volta à normalidade estaria basicamente relacionada com o “re-conhecimento” do referente masculino, como se só o espelho masculino refletido no caos psíquico da heroína viesse lhe trazer a luz da razão. Loucura, então, está para a não-coincidência, não-concordância com o narcisismo masculino (BRANDÃO, 1989, p. 58).

Nesse sentido, a loucura em *The Turn of the Screw* está para o lado feminino assim como a razão está para o lado masculino. Isso quer dizer que a mulher sozinha e atormentada por sua consciência é “uma mulher carente de proteção masculina, sem a qual ela se anula, restando-lhe aceitar a proteção/dominação dos homens, único antídoto para sua loucura” (BRANDÃO, 1989, p. 61). Como a governanta não encontra quem a proteja (mesmo querendo muito a presença de um homem na casa), seu destino está fadado à tragédia, à loucura e ao caos que sua condição lhe impõe.

Acreditamos que *The Turn of the Screw* tem o intuito prioritário de caracterizar a preceptora: suas visões, sua falta de arrependimento, sua super proteção, enfim, todo seu comportamento. Lembremos que a personagem não está o tempo todo sozinha, mas isso não significa que ela não se sinta solitária. Isolada numa posição entre a família e os empregados, sua situação na mansão apresenta ao leitor uma mulher com caráter duvidoso, vivendo num meio nada hostil, mas inegavelmente mórbido. E nesse momento nos vem à mente uma pergunta feita por Edmund Wilson (1962, p. 112) que parece bastante pertinente a esse trabalho: *What is the reader to think of the protagonist?*<sup>115</sup>, e vamos mais além: *Como o autor queria que enxergássemos a preceptora?*

---

<sup>115</sup> O que o leitor pensa a respeito da protagonista? (tradução nossa).

Durante toda a leitura nos deparamos com uma imagem de mulher construída a partir de determinadas características inerentes à sua função, além de ser consideradas naturais ao gênero feminino: inocência, discrição e subserviência. Apesar da obra não apresentar um final tradicional, esse modelo não é transgredido: a mesma mulher que inicia suas memórias é a que no final mata, acreditando cumprir sua tarefa, dever este delegado por um homem – o patrão. Esse tipo de caracterização do feminino perpassa uma concepção de que a mulher não é capaz de ser feliz num ambiente diverso nem tampouco de superar dificuldades. Ao contrário, se mostra dependente, neurótica e imatura. Para Edmund Wilson, as mulheres nas obras jamesianas “suffer from Freudian complexes or a kind of arrested development, sometimes they are neglected or cruelly cheated by the men to whom they have given their hearts”<sup>116</sup> (1962, p. 116).

Em *Dom Casmurro* a questão da autoridade masculina sobre a mulher está evidente: Capitu não tem direito à voz e seu destino está nas mãos do marido que dita as regras e impõe à esposa suas decisões. Mesmo refutando, Capitu abdica em favor dos interesses do homem perdendo a oportunidade de se expressar e apesar de sua subserviência, é criticada por Bentinho, acusada de adultério e condenada à solidão do exílio. Isso não é novidade nesse tipo de texto, onde a lei do patriarcado predomina e a mulher é tida como mera extensão do homem, ou seja, está à mercê de seus caprichos e decisões. Segundo Dale Spender, “for generations women have been silenced in patriarchal order, unable to have their meanings encoded and accepted in the social repositories of knowledge”<sup>117</sup> (SPENDER, 1980, p. 74).

Sendo assim, Capitu só tem uma escolha “to be silent, or if not, then to be classified as talking too much or talking without any authority”<sup>118</sup> (SPENDER, 1980, p. 108) e para ela o silêncio “is more than convenient: it is essential”<sup>119</sup> (SPENDER, 1980, p. 108).

Ao final de nossas análises, acreditamos que tanto Capitu quando a governanta ao mesmo tempo em que são visões estrábicas de seus respectivos autores, no sentido de serem produtos de um discurso falocêntrico que as enxerga como marionetes à mercê de qualquer complicação, as mulheres também estão à disposição de personagens masculinos que não apenas refletem essa prática, mas a validam num ambiente ficcional que prima pela

---

<sup>116</sup> Sofrem de complexos freudianos ou de um tipo de atração, algumas vezes elas são abandonadas ou cruelmente trapaceadas por homens a quem dão seus corações (tradução nossa).

<sup>117</sup> Por gerações as mulheres têm sido silenciadas pela ordem patriarcal, incapazes de terem seus significados alterados e aceitos nos repositórios sociais de conhecimento (tradução nossa).

<sup>118</sup> Ficar calada, senão, ser classificada como aquela que fala demais ou aquela que fala sem nenhuma autoridade (tradução nossa).

<sup>119</sup> É mais que conveniente: é essencial (tradução nossa).

transposição da realidade. Vale ressaltar que “*The Turn of the Screw*, not merely is the governess self-deceived, but that James is self-deceived about her”<sup>120</sup> (WILSON, 1962, p. 143).

Além disso, em ambas as obras, a inteligência central, aquela que reflete a consciência do autor e pela qual temos acesso aos fatos, nos é apresentada de maneira fragmentada, como se fossemos descobrindo-a pouco a pouco e somente com o decorrer dos acontecimentos. Na novela jamesiana, a governanta representa uma classe que o autor pretendia atacar. Por não nomeá-la, Henry James deixa claro que não há particularização e que cada episódio bem como suas conseqüências vale perfeitamente para qualquer preceptora inglesa do século XIX.

Nos textos analisados, o que se pode perceber é um jogo de espelhos onde às personagens femininas cabem duas soluções: ou refletir a imagem masculina, metonímica e metafórica de uma ideologia opressora, ou perder-se no vazio da loucura e da marginalização. O discurso feminino é, então, ou pura repetição ou uma falha, produtora da desordem e da desrazão (BRANDÃO, 1989, p. 52-53). Enquanto as mulheres reproduzem a visão masculina de mundo, elas mantêm a ordem, não quebram as regras e asseguram, assim, a supremacia do modelo falocêntrico.

---

<sup>120</sup> *The Turn of the Screw* não é meramente o auto-engano da governanta, mas o auto-engano de James sobre ela (tradução nossa).

## CONCLUSÃO

“Os homens agem, as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres vêem-se a serem vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo mesmas. O vigilante da mulher dentro de si própria é masculino; a vigiada feminina. Assim, a mulher transforma-se a si mesma em objeto – e muito especialmente um objeto visual: uma visão”.

John Berger (1972, p. 51)

Examinando a produção narrativa de autoria masculina no Brasil do século XIX, verificamos o quanto as personagens femininas reduplicam o estereótipo patriarcalista. Machado de Assis e Henry James não fugiram ao modelo falocêntrico. A astúcia de Capitu e a independência superprotetora da governanta não passam de recursos tidos como próprios da essência feminina para destilar o autoritarismo do sistema. A trama de Machado não nega o poder patriarcal, pelo contrário, afirma o seu absolutismo, mas estando o pai fisicamente ausente, o autor pode, ao mesmo tempo, mostrar o absolutismo do poder e seus mecanismos de autodefesa, quando ameaçado.

Mesmo Machado sendo um defensor das mulheres, ainda não havia espaço para o questionamento da condição da mulher na puritana e moralista sociedade da época. É nesse pano de fundo que surge Capitu, a metáfora da exclusão da voz e do direito à defesa mostrando que numa sociedade exigente do cumprimento do paradigma de valores fixos atribuídos ao feminino, a mulher infratora deve ser condenada à pena do exílio. Há claramente uma tentativa de silenciar a mulher, reprimindo sua experiência numa visão alienada, mentirosa e degradante.

Além disso, Machado de Assis e Henry James perpetuam a construção de mulheres dentro de um espaço restrito e lançam seus olhares para comportamentos e fatos ocorridos no ambiente doméstico. Tal olhar mostra o não-estar feminino no mundo, ou seja, sua ausência no lugar social de prestígio e também o seu não-saber, sua incapacidade moral e intelectual. Nesse sentido, a mulher é vista superficialmente, já que os eventos se desenrolam num universo feminino limitado e sempre retratado como um ambiente negativo e inferior. Nas obras fica evidente que a ausência da mulher no campo pertencente ao homem – o meio externo, visto como superior – detecta preconceitos que norteiam o comportamento feminino na sociedade. Não podemos negar o fato de que *The Turn of the Screw* e *Dom Casmurro* são

reflexos de uma visão estrábica e penetrante por parte dos autores, apresentados a partir de um emaranhado de acontecimentos capazes de confundir o leitor.

Nos dois romances apresenta-se a sociedade patriarcal e reacionária, onde inevitavelmente é reservado à mulher o papel de sombra silenciosa ou mero acessório. Com ambas acontece uma repressão tão violenta que culmina em suas condenações: Capitu é condenada à perda total da palavra e à solidão do exílio, e à governanta restam as alucinações, a falha de consciência e o descrédito. Isso equivale dizer que as mulheres em ambos os romances podem ser consideradas portadoras do complexo de Cassandra<sup>121</sup>.

Cassandra, uma das filhas de Príamo e de Hécuba, reis de Tróia, um dia estava no templo de Apolo quando este apareceu e lhe ofereceu o dom da profecia em troca dela se deitar com ele. Cassandra aceitou o presente de Apolo, mas não cumpriu a sua parte no acordo. Como os favores divinos não podem ser devolvidos, Apolo pediu a Cassandra um beijo e quando ela lhe deu, “ele soprou-lhe na boca (segundo outras versões, cuspiu) condenando-a, desta forma, a que ninguém acreditasse em suas profecias” (SCHAPIRA, 1988, p. 15).

Em *Dom Casmurro* e *The Turn of the Screw* essa identificação é imediata: Cassandra, Capitu e a governanta possuem caráter ambivalente, concordam com algo a princípio para depois discordarem e nenhuma delas possui credibilidade em seus relatos. Quando Cassandra alerta os troianos a respeito do cavalo de madeira, ninguém acredita em suas predições e assim, acaba prisioneira de Agamenon; a preceptora precisa de dois narradores para que seu relato ganhe crédito, já que sua voz não tem força nem valia e Capitu não está autorizada a falar, é a mulher silenciada pelo discurso falocêntrico.

De acordo com Laurie Schapira, a mulher portadora desse complexo “apresenta um padrão de comportamento histórico específico, incluindo uma visível ruptura de personalidade” (1988, p. 9). Na obra jamesiana, a governanta parece ser dinâmica, responsável e competente, mas quando se percebe numa situação de conflito se mostra uma mulher assustada, “carente, desejosa de proteção mas, no entanto, incapaz de expressar seus anseios ou de encontrar um meio de sair do caos negro do inconsciente” (SCHAPIRA, 1988, p. 10).

Talvez o fato mais importante na elaboração do retrato da passividade feminina imposta pela cultura patriarcal seja a incapacidade da mulher assumir a palavra para falar de si mesma e de suas necessidades e mesmo quando isso ocorre, como é o caso de *The Turn of the*

---

<sup>121</sup> A autora Laurie Layton Schapira discute esse assunto na obra *O Complexo de Cassandra: vivendo em descrédito; a histeria numa perspectiva moderna*. Tradução de Cecília Casas. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

*Screw*, é necessário um “aval” masculino como elemento fundamental para garantia da autenticidade do relato. No caso de *Dom Casmurro*, vemos que da palavra cassada, Capitu tem a vida cassada, de tal forma que, mesmo muda, a personagem acaba interiorizando uma linguagem que não é a sua própria, mas uma linguagem autoritária que a reduz ao silêncio.

Podemos acrescentar que Capitu só tem possibilidade de ocupar um espaço dentro da sociedade em que vive se este lhe for reservado pela expectativa criada por uma ideologia autoritária e patriarcal, em outras palavras, não é possível sair de seu espaço fechado para investir seu desejo e suas pulsões num mundo mais amplo do trabalho e da realização pessoal. Cabe-nos ressaltar que, repetidoras de um discurso alheio, essas mulheres são também criadas por autores masculinos que falam por elas. Nesse processo de silenciamento e exclusão, o sujeito que fala é sempre masculino e a ele são reservados os lugares de destaque tornando o homem mais visível e importante.

Em relação à estrutura narrativa, nessas obras o assunto pouco importa e talvez o maior ponto de contato entre *The Turn of the Screw* e *Dom Casmurro* resida no fato de ambos os romances nos apresentarem narradores não confiáveis, figuras perturbadas que se voltam para suas próprias sensações calcadas em experiências passadas. Em *Dom Casmurro* isso fica bastante evidente com a imposição da figura do narrador que, além de deter a palavra e a verdade, tenta nos impor um ponto de vista distorcido. O leitor não deve entender o ceticismo do narrador como garantia de verdade; ao contrário, deve-se manter uma saudável relação de desconfiança, optando por reelaborar o enredo e reconstruir outro diferente daquele que Bento conta. A credulidade da narrativa está disfarçada de senso comum e sabedoria convencional.

A partir de nossas análises, percebemos que *Dom Casmurro* e *The Turn of the Screw* são obras que exigem do público uma prática de leitura hábil, atenta e cuidadosa. Além disso, é necessário que o leitor tenha uma atitude de deciframento perante esses textos já que as armadilhas são colocadas a todo o momento. Vimos também como a ambigüidade se instala em cada linha e que, devido ao fato da prosa ser detalhista, amarrar a leitura ao pormenor e dificultar a visão panorâmica, os narradores chamam a atenção sobre si e distraem nosso olhar, deixando o conjunto da obra comprometido.

A imaginação do narrador de *Dom Casmurro* oscila entre duas direções, que na verdade são duas espécies de verdade: a exata e a estética. Bento tenta conciliar a exatidão dos fatos com aquilo que acredita ter acontecido (ou que gostaria que acontecesse) através de efeitos de estilo que ajudam a confundir o leitor. Sua arma maior é ambigüidade que se transmite à estrutura psicológica da narrativa, cuja essência enfim é a dissimulação. O

narrador cria a verdade de sua própria imaginação e sem deixar de ser sincero consigo mesmo, pode engendrar qualquer teoria que satisfaça suas necessidades.

Para a obtenção desse suposto real, o narrador conta com suas habilidades retóricas, como a ampliação das idéias e das situações, que fazem da verdade um processo estilístico em desenvolvimento progressivo, mostrando o contraste entre a imaginação e a vontade de Bentinho. Isso acontece porque o predomínio do subjetivismo lírico na narrativa proporciona uma atmosfera favorável a intervenções do irreal, contribuindo, assim, para que a fantasia, por muitas vezes, se insinue como algo verdadeiro.

No que diz respeito à temática, *Dom Casmurro* ainda é um retrato do ciúme doentio já que nos mostra como funciona a mente de um homem ciumento e obcecado que transforma a “verdade” da existência em seus próprios padrões de “verossimilhança”. Há muitos fatores que impedem Bentinho de ter uma visão realística da vida: seu parasitismo econômico, sua incapacidade de tomar decisões e conduzir a própria vida, sua educação mimada, superprotegida que via na figura da mãe uma santa capaz de lhe resolver todos os impasses. A verdade é que seu caráter moldado pelas circunstâncias e por sua educação permitiu que sua inexperiência, fruto da posição social privilegiada e da recusa da mãe a deixá-lo crescer normalmente, o impedisse de compreender o mundo e as outras pessoas como realmente são.

Em função disso, quando homem se viu totalmente despreparado para enfrentar os desafios da vida e fracassou ao lidar com eles, principalmente no que dizia respeito à mulher que tanto amou. Nesse contexto de fracassos e medos, cria defensivamente suas próprias versões sobre as pessoas e, por fim, sua própria trama metafórica, onde a imaginação torna-se um instrumento importante para o controle de uma realidade que teima em ameaçar.

Em *The Turn of the Screw*, a posição dominante e autoritária fica a cargo do narrador Douglas que transforma a abertura do relato num processo de autenticidade. Sua voz não é nada mais do que “uma prova de fé” de que a narração é confiável, merecedora de atenção e crédito. A mulher, nessa obra, se mostra como uma personagem solta, desgarrada, independente, exposta ao acaso e às complicações da existência. De fato, ela funciona como uma marionete que, ao ser construída por um homem, estabelece um padrão feminino para todas as mulheres em qualquer lugar.

A fragmentação de personalidade da governanta faz dela um caleidoscópio de mulher que dissolve qualquer possibilidade de ordem. Sua ambição pessoal em relação ao controle da propriedade que trabalha seu impulso criador e protetor e o desejo de ter êxito e de ser amada são percebidos como ameaça num meio onde a mulher deve se calar e aceitar as normas. Aliás, o preço que infringirá à família para obtenção de suas realizações é alto até mesmo para

ela. A satisfação em ter conseguido afastar definitivamente o Mal é contrastada com o desespero em perceber que agindo de maneira categórica afastara também seus entes mais queridos. Ao final da narração, restam-nos algumas dúvidas: de que valeu tanto “esforço”? Onde a governanta queria chegar com atos tão extremistas? O seu egoísmo em conquistar a casa e a todos tinha a mesma intensidade que seu amor pelas crianças?

As obras podem ser resumidas em a saga da *catástrofe da consciência desagregada*<sup>122</sup>, já que os narradores, poucos conscientes da perda irrecuperável do tempo, se baseiam na desagregação solipsista de suas próprias consciências e acabam por se enclausurarem em seus mundos. Nesse sentido, a questão da memória intimamente atrelada à noção subjetiva tempo, nos apresenta obras engendradas num tempo psicológico, já que a relatividade dos fatos é avaliada pela nossa experiência pessoal, por valores individuais e, portanto variáveis. Ao contrário do tempo cronológico, que é a medida externa da duração, o tempo subjetivo só pode ser medido interiormente, pela sucessão das idéias e sensações humanas. Uma das razões para essa escolha de marcação temporal talvez seja o fato dos romances desejarem exprimir não apenas a irreversibilidade do tempo que se escoia, mas também a necessidade de mostrar um tempo atemporal, uma distância interior, capaz de desintegrar-se através do monólogo interior, o qual procura captar, pela intuição, os momentos únicos.

Em *Dom Casmurro*, por exemplo, o ritmo varia bastante, pois certos acontecimentos são narrados rapidamente (27º. Capítulo, quando Bentinho dá dois vinténs a um mendigo) enquanto outros são alongados de acordo com as reações e os sentimentos do narrador (como no 18º. Capítulo, quando Capitu descobre que Bentinho vai para o seminário). De fato, o narrador procura captar a continuidade emocional, examinando aquilo que persiste na memória e analisando, à distância, as reações de sua tragédia, que não é recomposta pela sucessão exterior dos fatos, mas pelo ritmo das emoções. Em outras palavras, o solitário Bento Santiago consegue evocar as imagens do passado, mas não sua sensação plena e por isso a tentativa de reconstituir o passado fica carregada de uma melancolia pungente e amarga que o transforma num homem solitário e carrancudo.

Em raros momentos ele consegue descobrir a magia daquela memória afetiva que repete a emoção antiga, mas na maioria das vezes sua sensação beira o ressentimento, a mágoa e uma profunda solidão. No romance, é o presente que se liga ao passado e, talvez por isso, os caracteres e a situação nos são revelados pouco a pouco, numa ordem arbitrária

---

<sup>122</sup> Expressão utilizada por BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981. p. 6, quando estuda boa parte da obra do escritor russo enfocando a posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade.

determinada pela técnica, onde a visão do leitor não coincide com a do autor. No entanto, conhecemos a história através do “lirismo retrospectivo” que caracteriza Bentinho, que procura reviver nos outros suas sensações da infância.

As reminiscências de *Dom Casmurro* são recriações pela memória de impressões que o narrador aprofunda. Escrevendo na velhice, Bento Santiago pode analisar suas falhas na juventude, pois o passado só existe porque está viva nele a recordação de seus antigos sentimentos. Por isso, a fragmentação da sequência, as digressões constantes, a estrutura episódica com títulos que resumem o essencial têm muitas finalidades: construir uma atmosfera de verossimilhança, conduzir o leitor ao desenvolvimento dos caracteres, apresentar paralelos meramente ilustrativos para deslocar o foco. O narrador machadiano narra “o eterno presente”, que dura em seu interior, pois neste há fusão dos tempos, uma vez que o passado não se apresenta distinto do presente, mas incluso neste.

Em *The Turn of the Screw* isso não muda muito. Na novela de Henry James cruzam-se na narrativa o tempo humano da época dos acontecimentos relatados, aquilo que a narradora então sentia quando os viveu num presente que se fez passado e o da época em que eles se tornam apenas vultos, ou seja, o do momento em que a governanta escreve e em que este passado vive nela, na maneira porque então o sente. O tempo da narrativa nunca é retardado pelas descrições exteriores de cena ou do físico das personagens, ao contrário, a narração só é interrompida por comentários marginais, presos à essência da alma humana. Isso nos mostra que o artifício da obra consiste em fazer com que o leitor conheça progressivamente as personagens, à medida que a jovem preceptora as vai conhecendo também, no ritmo de seu tempo metal, dos sentimentos e da sua experiência íntima.

Não podemos negar que a reflexão sobre os temas centrais da vida humana dá a ambos os romances um caráter de *romances comentários*<sup>123</sup>, já que é a maneira de sentir o tempo, a essência e a existência humana que determina a técnica de composição e a estrutura do romance. O homem passa, então, a ser apresentado como ele é, na realidade da sua experiência pessoal, e não como se imagina ou como os outros o julgam. Na visão trágica da existência, ante o fluir do tempo e seu aspecto destruidor, ante a inconsistência das coisas e a falta de sentido da vida, na insatisfação shopenhaueriana, se situa a irreversibilidade da experiência do tempo, a angústia diante do mistério da vida, o abandono humano. Machado e

---

<sup>123</sup> Termo usado por Dirce Côrtes Riedel (1959, p. 161) que entendia o romance machadiano da segunda fase como uma tendência para o ritmo individual, uma fuga ao expressionismo discursivo, requerendo do leitor a participação na obra. Por esse motivo, o mais importante é o que não se diz, já que para exprimir fatos e formas que não são fixos, os autores impressionistas não podem ficar no modelo arbitrário da frase simétrica.

James não retratam o ser, mas a sua passagem, onde apenas o passado é real e o poder de restaurá-lo faz da realidade uma verdade individual interior.

Sendo assim, as obras retratam a busca pelo sentido do tempo, onde pseudo-autores tentam recapturar a dimensão temporal das coisas para analisar a experiência humana. Exemplo disso é o seminário que funciona em *Dom Casmurro* como um dos centros de reconstituição da vida de Bento, porque as sensações que lá experimentou ainda estão vivas no presente.

Bentinho e a governanta são criaturas desajustadas, vítimas de si mesmos, de suas neuroses, do processo de reificação comum na sociedade moderna. Desse modo, o leitor tem a impressão de que diante de si está um espelho de sua própria condição enquanto ser humano que vive e sofre e até mesmo uma situação anormal, como aquela apresentada em *The Turn of the Screw*, parece bastante natural e familiar. Assim, sob a aparência de tranquilidade há, no íntimo da governanta e de Bentinho, um emaranhado de angústias, frustrações, decepções e medos que o evento mais banal faz explodir.

A escolha por uma narrativa pseudo-autobiográfica serve aos romancistas na construção de um simulacro de vida confessada em que a permanência do tom subjetivo chega a provocar um efeito de objetividade no tempo. Os narradores procuram implicitamente desculpar-se e desse ajustamento resulta uma aparente impressão de unidade estilística, onde a linguagem coloquial oral funciona para transmitir a situação lingüística ao utilizar referências diretas ou indiretas de seu leitor implícito. Nesse sentido, a oralidade controlada os deixa à vontade para instigar a tensão com o leitor, mesmo no diálogo dos personagens. A óptica da relatividade é a posição preferida: colocados em seu mundo particular, Bentinho e a governanta olham e julgam aquilo que os envolve, sempre atentos a comentar, ironizar e se apropriar em benefício próprio das instâncias discursivas do contexto.

O grande fracasso de Bento Santiago foi querer para si uma mulher como aquela que tinha a seu encargo a função de zelar pela casa e pela família, de procriar, de administrar o lar e as necessidades do marido. As frustrações que o narrador apresenta ao longo de seu relato de lamúrias está intimamente relacionada ao não cumprimento dessas funções que pareciam óbvias. A mulher que Bento inventa, ou seja, aquela na condição de produto de desejo e habitante do imaginário, mesmo a seu contragosto mostra suas duas faces: a de objeto bom e de objeto perigoso.

O contraste entre a invenção de uma mulher e a real caracterização desta gera uma crise no narrador, que pode ser resumida pela não-dominação de sua esposa, ou seja, ao perceber que a organização social que exige algum tipo de ordenação fora corrompida, se

sente logrado e perde completamente a noção do que era atribuído a si e à mulher. Por ser o mecanismo dominante, não compreende porque o dinamismo matriarcal, aquele relacionado à qualidade básica da consciência do início da vida, se sobressai e lidera e a partir daí seu senso de dinamismo patriarcal<sup>124</sup> se desestrutura e falha. Nesse sentido, Capitu, sendo uma personagem que ousou transgredir as leis impostas pelas instituições encarregadas de manter a ordem das coisas, deve ser punida com a solidão e a autonegação da felicidade. Sua característica marcante é a voz embargada que a lança a uma punição imperdoável: o degredo.

Em suma, a personagem mais enigmática de *Dom Casmurro* e talvez por isso a que recebeu maior atenção pela crítica, aparece no nosso trabalho com uma atenção diferenciada e até então pouco estudada. Considerada por uns a ruína de Bentinho – a mulher falsa, adúltera, engenhosa, pérfida – e por outros a imagem da independência feminina – a mulher emancipada, liberta, vigorosa, graciosa –, Capitu não deixa de ser a representação da visão falocêntrica sobre o corpo feminino, que a enxerga como o Outro, o estrangeiro.

A idéia de que a figura feminina só pode estar situada entre a santa e a cortesã, ou, então, entre o anjo e o demônio não vigora nos romances aqui selecionados. Capitu e a governanta carregam em si o duplo como uma forma de sobreviver num mundo construído e mantido por homens. Como parte da “minoría” inferior, Capitu precisa aprender a viver num ambiente no qual não está inserida por pelo menos dois motivos: primeiro por ser mulher e querer existir livremente num meio onde vigoram valores patriarcais; segundo, porque está numa posição econômica muito abaixo de seu pretendente.

Esse caráter ambíguo da mulher machadiana, brilhantemente exposto em Capitu, nos mostra que a personagem tida como independente e inquietante, não consegue se desvencilhar do modelo falocêntrico que pune a mulher que transgride as normas impostas pelo patriarcalismo. Apesar de refutar, questionar e também ocupar o meio que não lhe é destinado – o espaço exterior –, ao final da narrativa ela sucumbe às ordens do marido, vivendo de aparências e mantendo, assim, seu matrimônio, o único futuro reservado à mulher no século XIX.

Em *Dom Casmurro*, Machado, com a escrita bastante amadurecida e gozando da melhor fase de sua produção literária, consegue compor uma personagem feminina enigmática e cativante. Embora Capitu não tenha voz ativa no romance, ela se mostra muito mais forte que Bentinho justamente por não se deixar afetar pelas neuroses do marido. Na

---

<sup>124</sup> Termo usado por Vera Paiva (1990, p. 23) no que se refere à ordenação e a estruturação da consciência patriarcal que têm dificuldades com as ambigüidades e possui polaridades fixas: homem/mulher, saúde/doença, bem/mal, céu/inferno.

escrita machadiana, o lado fraco e titubeante não pertence à figura feminina, ao contrário. Capitu é punida com o degredo e com o silenciamento, mas o narrador sofrerá a vida inteira pela culpa e solidão.

A partir de tudo que dissemos, fica claro que tanto *Dom Casmurro* quanto *The Turn of the Screw* se inserem num contexto sócio-histórico que excluiu e calou as mulheres, exaltando a “virtude” da domesticidade como fundamental. Além disso, ao estarem mais perto da natureza selvagem e de serem detentoras da fertilidade, Capitu e a governanta se impõem como uma ameaça suprema à ordem do falo e, por isso, merecem punição – silenciamento e loucura.

Isso posto, tanto Machado de Assis quanto Henry James impõem determinado padrão de comportamento tentando fazer seus leitores acreditarem que os modelos de mulher escolhidos são naturais – *patriarchal oppression*. De fato, os autores pretendem mostrar que certas atitudes fazem parte da essência feminina, a qual é vista como o lado negativo e inferior da instância de poder. A partir daí, a conclusão que se tira é que as protagonistas reduplicam o estereótipo patriarcalista, o qual vê a mulher inteiramente dependente do homem, o que acaba colaborando para que nos seja apresentado um sujeito socialmente construído. Essa imagem permite vigorar uma tendência autoritária, relacionada à manutenção da dominação masculino/feminino, mola-mestra do pensamento patriarcal na nossa sociedade, haja vista que ambas são punidas – uma com a morte e a outra com a loucura – por suas (possíveis) transgressões. Sob vários aspectos, Capitu e a governanta são mulheres inventadas em sua condição de produto de desejo, ou seja, estamos diante de marionetes feitas por homens, produtos sociais, cujos modelos de sexualidade e comportamento são impostos por normas culturais e sociais rígidas.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Geral

#### 1.1 Sobre Teoria Literária

BACHELARD, G. A poética do espaço. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1974.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BERGER, J. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1972.

BERGSON, H. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 57-70.

BLACK, M. *Models and metaphor*. Ithaca, New York: Cornell Dami Press, 1966.

CANDIDO, A. *Tese e Antítese: ensaios*. 3ª. Ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

\_\_\_\_\_. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CASTRO, E. *Psicanálise e Linguagem*. São Paulo: Ática, 1992.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CHNAIDERMAN, M. *O hiato convexo: Literatura e Psicanálise*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1987.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983. p. 163-208

ECO, U. *Obra Aberta*. Tradução de Pérola de Carvalho. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EIKENBAUM, B. (Org.) *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski. Porto Alegre: Globo, 1971.

FERREIRA, E. *Integração de perspectivas: contribuição para uma análise das personagens de ficção*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975.

FILHO, C. *O caminho de Três Agonias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1944. p. 77-104.

FORSTER, E.M. *Aspectos do Romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

\_\_\_\_\_. *Estudos sobre a histeria*. Rio de Janeiro: Imago Ltda. Volume II (1893-1895), 1974. (a)

\_\_\_\_\_. *Construções em psicanálise*. Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago Ltda. vol. III, 1974. (b)

\_\_\_\_\_. *Projetos de uma Psicologia para neurólogos*. Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago Ltda. Vol. III, 1974. (c)

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

\_\_\_\_\_. *Três ensaios sobre a Sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FROMM, E. *Anatomia da Destrutividade Humana*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

GREIMAS, A. J. *Semântica Estrutural*. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

JANAWAY, C. *Schopenhauer*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

KLEIN, M. *O sentimento de solidão*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

LORENZ, K. *On Aggression*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1966.

LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s.d.

MOISÉS, M. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1987.

MUIR, E. *A Estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1971.

PESSOTTI, I. *A loucura e as épocas*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

PROPP, W. I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1984.

RICHARDS, I. A. *Philosophy of rhetoric*. Oxford: Oxford University Press, 1938.

RIFFATERRE, M. *Estilística estrutural*. Tradução de A. Arnichand e A. Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1978.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade de representação*. 2ª. Ed. Brasil Editora S.A, 1958.

SCHÜLER, D. *Teoria do Romance*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. 2ª. Ed. São Paulo: Vozes, 1972.

WILLEMART, P. *Escritura e linhas fantasmáticas: pontuação lacaniana de um texto literário*. São Paulo: Ática, 1983.

## 1.2 Sobre Literatura Comparada

ALDRIDGE, A. Propósito e Perspectivas da Literatura Comparada. In: CARVALHAL, Tânia F. et. COUTINHO, Eduardo (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 255-259.

BALDENSBERGER, F. Literatura Comparada: a palavra e a coisa. In: CARVALHAL, T. F. et. COUTINHO, E. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 65-88.

CANDIDO, A. Literatura Comparada. In: \_\_\_\_\_. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CARVALHAL, T. F. (ed.) *Literatura Comparada no mundo: questões e métodos*. Porto Alegre: L&PM/Vitae/AILC, 1997.

CARVALHAL, T. F. et. COUTINHO, E. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CROCE, B. A Literatura Comparada. In: CARVALHAL, Tânia F. et. COUTINHO, Eduardo (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 60-64.

GUYARD, M. Objeto e Método da Literatura Comparada. In: CARVALHAL, T. F. et. COUTINHO, E. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 97-107.

JEUNE, S. Literatura Geral e Literatura Comparada. In: CARVALHAL, T. F. et. COUTINHO, E. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 219-240.

KAISER, G. *Introdução à literatura comparada*. Tradução de Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1980.

NITRINI, S. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PICHOIS, C. & ROUSSEAU, A. Para uma definição de literatura comparada. In: CARVALHAL, T. F. et. COUTINHO, E. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 215-218.

PRAWER, S.S. O que é literatura comparada? In: CARVALHAL, T. F. et. COUTINHO, E. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 295-307.

REMAK, H. Literatura Comparada: definição e função. In: CARVALHAL, T. F. et. COUTINHO, E. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 175-190.

TIEGHEM, P. *La littérature comparée*. Paris: Armand Colin, 1946.

WEISSTEIN, U. Literatura Comparada: definição. In: CARVALHAL, T. F. et. COUTINHO, E. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 308-333.

WELLEK, R. O nome e a natureza da literatura comparada. In: CARVALHAL, T. F. et. COUTINHO, E. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 120-148.

### 1.3 Sobre Gênero

ALVES, B. & PITANGUY, J. *O que é feminismo?* São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BRANCO, L. A (im)possibilidade da escrita feminina. In: \_\_\_\_\_. e BRANDÃO R. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editoria: LTC-Livros Técnicos e Científicos Ed., 1989. p.111-122.

BRANCO, L. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BRANDÃO, I. *A imaginação do feminino segundo D. H. Lawrence*. Maceió: EDUFAL, 1999.

BRANDÃO, R. A mulher escrita. In: BRANCO, L. e BRANDÃO R. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editoria: LTC-Livros Técnicos e Científicos Ed., 1989. p.17-160.

CARTER, A. Introduction. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *Wayward girls and wicked women*. London: Virago, 1986. p. ix-xii.

CESAR, A. Literatura e Mulher: essa palavra de luxo. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999. p. 224-232.

\_\_\_\_\_. Riocorrente, depois de Eva e Adão. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999. p. 241-248..

CIXOUS, H. The Laugh of Medusa, New French Feminisms. In: EAGLETON, M. (Ed.). *Feminist literary theory: a reader*. Cambridge, Mass.:Blackwell, 1986. p. 225-227.

CULLER, J. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. New York: Cornell University Press, 1986.

CUNHA, H. *Mulheres Inventadas 2: visão psicanalítica, descompromissada e interdisciplinar de textos na voz masculina*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

\_\_\_\_\_. O desafio da fala feminina ao falo falocêntrico: aspectos da literatura de autoria feminina na ficção e na poesia dos anos 70 e 80 no Brasil. In: RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

DOTTIN-ORSINI, M. *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DOUGLAS, M. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EAGLETON, M. Do women write differently? In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *Feminist literary theory: a reader*. Cambridge, Mass.:Blackwell, 1986. p. 200-237.

ELLMANN, M. *Thinking About Women*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1968.

FUNCK, S. Da questão da mulher à questão do gênero. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.

GILBERT, S. *What do feminist critics want? Or, a postcard from the volcano*. ADE Bulletin, 1980.

GOTLIB, N. A Literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, I., MUZART, Z. L. (Orgs.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

HEATH, S. The Sexual Fix. In: EAGLETON, M. (Ed.). *Feminist literary theory: a reader*. Cambridge, Mass.:Blackwell, 1986. p. 219-223.

HOLLANDA, H. *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUMM, M. Introduction: Feminist Criticism: the 1960s to the 1990s. In: *A reader's guide to contemporary feminist literary criticism*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1994. p.1-32.

KOLTUV, B. *O livro de Lilith*. Tradução de Rubens Rusche. São Paulo: Editora Cultrix, 1986.

- LIMA, T; MONTEIRO, M. (Org.). *Figurações do feminino nas manifestações literárias*. Rio de Janeiro: Caetés, 2005.
- LIMA, V. Uma aprendiz apaixonada. In: LIMA, T.; MONTEIRO, M. (Org.). *Figurações do feminino nas manifestações literárias*. Rio de Janeiro: Caetés, 2005.
- LOBO, L. A dimensão histórica do feminismo atual. In: RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- MILANESI, V. Carson Mccullers e Clarice Lispector: um estudo comparativo. In: *Estudos Anglo-Americanos: 1995/2000*. Editora Rio-Pretense, 2000. ABRAPUI.
- MILLETT, K. *Sexual Politics*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1970.
- MILLS, S. (et al.). *Feminist Readings/ Feminists Reading*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1989.
- MOI, T. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London and New York: Routledge, 1985.
- \_\_\_\_\_. Feminist, Female, Feminine. In: BELSEY, C., MOORE, J. (ED.). *The feminist reader: essays in gender and the politics of literary criticism*. Houndmills: Macmillan, 1989. p. 117-132.
- MOREIRA, N. *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2003.
- NICHOLSON, L. Interpretando o gênero. In: *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 8, nº. 2, p. 9-41, 2000.
- OLIVEIRA, R. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PAIVA, V. *Evas, Marias, Liliths... As voltas do feminino*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- RAMALHO, C. Mulheres, princesas e fadas: a hora da desconstrução. In: *Gênero*, Niterói, v. 1, nº. 2, p. 41-48, 2001.
- ROSE, E. C. Through the looking glass: when women tell fairy tales. In: ABEL, E., HIRSCH, M., LANGLAND, E. (Ed.). *The voyage in: fictions of female development*. Hanover, N. H.: UP of New England for Dartmouth College, 1983. p. 209-227.
- RUBIN, G. *The Traffic in Women*. In: REITER, R., ed., *Toward an Antropology of Women*. New York: Monthly Review Press, 1976. Traduzido pela ONG SOS CORPO do Recife.
- SCHAPIRA, L. *O Complexo de Cassandra: vivendo em descrédito, a histeria numa perspectiva moderna*. Tradução de Cecília Casas. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.
- SCHMIDT, R. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 23-40.

SCHWENGER, P. The Masculine Mode. In: SHOWALTER, E. *Speaking of gender*. New York: Routledge, 1989.

SHOWALTER, E. A Literature of Their Own. In: EAGLETON, M. (Ed.). *Feminist literary theory: a reader*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1986.

\_\_\_\_\_. *Anarquia Sexual: sexo e cultura no fim de siècle*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SICUTERI, R. *Lilith: a lua negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SILVA, G. A subjetividade feminina entre o humor e a memória. In: RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

SOARES, A. Memória Poética Feminina: Hierarquias em questão. In: RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

SORJ, B. O Feminismo na Encruzilhada da Modernidade e Pós-Modernidade. In: COSTA, A. e BRUSCHINI, C. (Org.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

SPENDER, D. *Man Made Language*. Second Edition. London and New York: Pandora Press, 1980.

SPIVAK, G. Diasporas old and new: women in the transnational world. In: *Textual Practice*. v. 10, nº 2. London and New York: Routledge, 1996, p. 245-269.

TOLENTINO, M. A mulher em Joyce: entre a telúrica e celestial. In: LIMA, T.; MONTEIRO, M. (Org.). *Figurações do feminino nas manifestações literárias*. Rio de Janeiro: Caetés, 2005.

VON FLOTOW, L. Historical background. In: \_\_\_\_\_. *Translation and gender*. Ontário: U of Ottawa P, 1997. p. 5-8.

WANDERLEY, M. *A voz embargada: Imagem da Mulher em Romances Ingleses e Brasileiros do Século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

XAVIER, E. Para além do cânone. In: RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 15-22.

\_\_\_\_\_. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. *Mulheres e Literatura*, v. 3, 1999. Disponível em: [http://www.letras.ufrrj.br/litcult/revista\\_mulheres/volume/31\\_elodia.html](http://www.letras.ufrrj.br/litcult/revista_mulheres/volume/31_elodia.html) Acesso em 23 de agosto de 2004.

## 2. Específica

## 2.1 Sobre Machado de Assis

ANDRADE, M. Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª. Ed. São Paulo: Martins, 1978.

ASSIS, J. M. M. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

\_\_\_\_\_. *Obra Completa*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

BAPTISTA, A. *A formação do nome – Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

BARRETO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

BRAYNER, S. *O labirinto do espaço romanesco. Tradição e renovação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CALDWELL, H. *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro*. Los Angeles: University of Califórnia Press, 1960.

CANDIDO, A. *Vários Escritos*. 3ª. Ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.

CASTELLO, J. *Realidade e Ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1969.

CHAVES, F. *O mundo social do Quincas Borba*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1974.

\_\_\_\_\_. *O brinquedo absurdo*. São Paulo: Livraria Editora Polis LTDA, 1978.

COUTINHO, A. *A filosofia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1940.

\_\_\_\_\_. *Introdução à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

\_\_\_\_\_. Estudo Introdutivo. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997. p. 19-32.

FACIOLI, V. Várias histórias para um homem célebre. In: BOSI, Alfredo. (et al.). *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

FREITAS, L. *Freud e Machado de Assis: uma interseção entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro, Mauad, 2001.

GLEDSON, J. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

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

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

MACEDO, H. Machado de Assis: entre o lusco e o fusco. In: *Colóquio Letras* 121/122. Lisboa: julho-dezembro, 1991.

MASSA, J. *A juventude de Machado de Assis*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MEYER, A. O romance machadiano. In: \_\_\_\_\_. *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: o Cruzeiro, 1964. p. 159-71.

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

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

PASSOS, G. *A poética do legado: presença francesa em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996.

\_\_\_\_\_. *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo, Annablume, 2000.

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

PEREIRA, A. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

PEREIRA, L. Lima Barreto. In: \_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira: Prosa de ficção – de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p. 272-304.

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

PEREZ, R. *Machado de Assis, Obra Completa*. Vol.I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

POENÇA, M. C. Biografia de Machado de Assis. In: ASSIS, J. M. M. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997. p. 5-13.

\_\_\_\_\_. Introdução In: ASSIS, J. M. M. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997. p.15-18.

PUJOL, A. *Machado de Assis*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.

RIEDEL, D. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

\_\_\_\_\_. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. São Paulo: Francisco Alves, 1974.

\_\_\_\_\_. *Meias-Verdades no Romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

SÁ REGO, E. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SARAIVA, J. *O Circuito das Memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 1993.

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

\_\_\_\_\_. Duas notas sobre Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia no capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

\_\_\_\_\_. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras 1997.

SENNA, M. *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

STAUT, L. Machado de Assis e o leitor ruminante. In: ANTUNES, L. (Org.). *Estudos de Literatura e Linguística*. São Paulo: Arte & Ciência; Assis, São Paulo: Curso de Pós-Graduação em Letras da FCL/ UNESP, 1998. p. 67-117.

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

TEIXEIRA, I. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

VELLINHO, M. Machado de Assis: *Histórias mal contadas e outros assuntos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

## 2.2 Sobre Henry James

BELLEI, S. *Theory of the novel: Henry James*. UFSC, 1998.

BLACKMUR, R. Introduction. In: JAMES, H. *The Art of the Novel*. Critical Prefaces. New York/ London: Charles Scribner's Sons, 1937.

CALVINO, I. (Org). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARONE, M. *A atividade do ficcionista*. Disponível em: Folha de São Paulo – 9 de agosto de 2003.

CONN, P. *Literature in América*. New York: Cambridge University Press, 1989.

DRABBLE, M. *The Oxford Companion to English Literature*. Fifth Edition. New York: Oxford University Press, 1985. p. 503 e 1007.

GOETZ, W. *Criticism and autobiography in Jame's prefaces*. *American Literature*, v.51, 1979.

HART, J. *The Oxford Companion to American Literature*. Fifth Edition. New York: Oxford University Press, 1983. p. 374-5, 776-7.

JAMES, H. *The Complete Notebooks*. Ed. Leon Edel and Lyall Powers. Oxford, 1987.

\_\_\_\_\_. *A arte do romance: antologia de prefácios*. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. *The Turn of the Screw*. São Paulo: Editora Landmark, 2004.

LOPES, F. A Eficácia do Parafuso. In: JAMES, H. *The Turn of the Screw*. Tradução de Chico Lopes. São Paulo: Editora Landmark, 2004.

\_\_\_\_\_. *A volta do parafuso*. São Paulo: Editora Landmark, 2004.

LUSTIG, T.J. Blanks in *The Turn of the Screw*. In: *New Casebooks: The Turn of the Screw and What Maisie Knew*. Ed. Neil Cornwell and Maggie Malone. New York: St. Martin's Press, 1998.

McELDERRY, B. *Henry James*. Tradução de Jorge Caetano Lopes da Silva. Rio de Janeiro: Editora Lido, 1966.

MONTEIRO, M. *Sombra errante: a preceptora na narrativa inglesa do século XIX*. Niterói: EdUFF, 2000.

\_\_\_\_\_. *Corpos (des) autorizados: a preceptora na ficção inglesa e na brasileira*. In: *Estudos Anglo-Americanos*. Editora Insular. Nos. 25-26 (2001/2002).

OUSBY, I. *The Cambridge Guide to Literature in English*. New York: Cambridge University Press, 1988. p. 507-8, 1010.

PAGLIA, C. Nota Preliminar. In: *A arte do romance: antologia de prefácios*. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

PEN, M. A vida e a arte. In: *A arte do romance: antologia de prefácios*. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003. p. 42- 90.

POIRIER, R. Henry James, The Portrait of a Lady. In: *The Voice of America: Forum Lectures*. The American Novel. 2001. p. 34-43.

PUTT, S. Introduction. In: JAMES, H. *The Turn os the Screw and Other Stories*. Penguin Books, 1972.

REBELO, M. Prefácio. In: JAMES, H. *Os Inocentes*. Tradução de Marques Rebelo. São Paulo: Ediouro, 1972

RODRIGUES, W. Introdução. In: JAMES, H. *Os Inocentes*. Tradução de Wallace Leal Rodrigues. São Paulo: Casa Editora O Clarim, 1980.

SCAVONE, R. Henry James e o terror absoluto. In: JAMES, H. *Os Inocentes*. Tradução de Olívia Krahenbuhl. São Paulo: Clube do Livro, 1979.

SPILLER, R. E. *The Cycle of American Literature*. RJ: Editora Fundo de Cultura, 1960. p. 169-183.

WALKER, S. *The Explicator*. Vol. 61. Rutgers University, 2003. p. 94-96.

WILSON, E. *The Triple Thinkers*. Austrália: Penguin Books, 1962. p. 102-150.

## ANEXO A

### CAPITU

Luiz Tattit

Interpretada por Ná Ozzetti

De um lado vem você com seu jeitinho  
Hábil, hábil, hábil  
E pronto!  
Me conquista com seu dom

De outro esse seu site petulante  
WWW, ponto  
Poderosa ponto com

É esse o seu modo se ser ambíguo  
Sábio, sábio  
E todo encanto  
Canto, canto  
Raposa e sereia da terra e do mar  
Na tela e no ar

Você é virtualmente amada amante  
Você real é ainda mais tocante  
Não há quem não se encante

Um método de agir que é tão astuto  
Com jeitinho alcança tudo, tudo, tudo  
É só se entregar, é não resistir, é capitular

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

No site o seu poder provoca o ócio, o ócio  
Um passo para o vício, o vício  
É só navegar , é só te seguir, e então naufragar

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