

UM DISCURSO TRUNCADO: A TRADIÇÃO SENTIMENTAL EM *DOM CASMURRO*

Publicado em 1899, *Dom Casmurro* já estaria muito distante da literatura sentimental, que conheceu seu apogeu na Europa do século XVIII. No entanto, o discurso sentimental não só ainda se fazia presente em boa parte dos romances brasileiros publicados ao longo do século XIX, como também era empregado com enorme insistência, ainda no final do século, nos periódicos que circulavam no Brasil, principalmente aqueles voltados para um público feminino e para a família, como é o caso de *A Estação*, para o qual Machado de Assis contribuiu regularmente ao longo de muitos anos. Assim, num momento em que o realismo se afirmava como modelo dominante no romance brasileiro, um código literário mais antigo, o do sentimentalismo, continuava a circular de forma significativa e ainda exercia uma influência importante sobre o público leitor da época, acostumado com os textos publicados em periódicos como *A Estação*.

Esse código, centrado nas noções de sensibilidade e simpatia (no sentido de uma profunda afinidade moral e emocional entre indivíduos), possuía valores específicos, muitos deles ligados à ideologia burguesa. Valores morais eram apresentados como características pessoais de cada indivíduo, que o inseriam numa escala de valores independente da hierarquia social aristocrática, definida pelo nascimento, hierarquia essa que a burguesia combatia. Da mesma forma, a noção de simpatia apontava para a possibilidade do estabelecimento de novos elos sociais, baseados em afinidades pessoais e mérito moral. Aliada à ideia de uma comunicação transparente entre indivíduos a partir da comunicação imediata de sentimentos, ela apontava também para a possibilidade de relações mais fluidas e de uma flexibilização da estrutura social, uma vez que permitiria a aliança entre indivíduos de classes diferentes. A essas noções somam-se os ideais de domesticidade, frugalidade e de utilidade social típicos de uma classe média em ascensão.¹ A intensa apropriação dessa

¹ G. J. Barker-Benfield faz um abrangente estudo de como o discurso e os valores sentimentais, que se faziam presentes não só na literatura, mas também na medicina, na filosofia e na própria vivência social, acabaram criando uma verdadeira cultura da sensibilidade na Inglaterra do século XVIII (BARKER-

cultura sentimental pelos escritores brasileiros do século XIX não poderia deixar de gerar contradições, uma vez que ela se via transplantada para uma sociedade muito diferente daquela que forneceu o contexto para o seu surgimento original. São essas contradições que Machado explora ao retomar a tradição sentimental em *Dom Casmurro*, apontando para a subversão de alguns de seus pressupostos ao se tornarem parte da cultura patriarcal da época. Ao fazer isso, Machado estabelece um diálogo não só com os romancistas brasileiros que o precederam, mas também com o seu público leitor, cujas expectativas são manipuladas com enorme frequência ao longo da narrativa.²

O discurso sentimental surge com grande insistência em vários pontos de *Dom Casmurro*, assumindo diferentes papéis ao longo do romance. Seu caráter de tradição cultural profundamente arraigada fica evidente, por exemplo, na facilidade com que é empregado com a rigidez de chavões que nunca chegam a ser questionados, se constituindo numa espécie de discurso oficial que define a maneira como se espera que certos personagens sejam encarados. O dependente José Dias, com sua típica subserviência, afirma a Bento que os membros da família Santiago são pessoas "ilustres e virtuosas" e insiste que "nenhuma poderá vencer a sua em nobreza de sentimentos".³ Antes, ele já tinha acusado D. Glória de acreditar que todos "têm a alma cândida" (cap. III, p. 811), supostamente porque a alma dessa senhora seria pura e honesta. Mais tarde, Escobar diz que a beleza de D. Glória é um reflexo de seu valor moral (cap. XCIII, p. 900). Esse uso de clichês sentimentais é um sinal da deferência com que são tratados os chefes da família patriarcal, cuja santidade nunca é questionada, como observa Roberto

BENFIELD, G. J. *The culture of sensibility: sex and society in eighteenth-century Britain*. 1992. Chicago: U. of Chicago P., 1996). Margaret Cohen levanta as principais características da literatura sentimental na França e suas implicações ideológicas (COHEN, Margaret. *The sentimental education of the novel*. Princeton: Princeton U.P., 1999).

² Essas tentativas de manipulação fazem parte das estratégias empregadas em *Dom Casmurro* para inserir o leitor no processo de narração e cooptá-lo, como observa Hélio de Seixas Guimarães (*Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2004).

³ *Dom Casmurro* (cap. XXV, p. 811). In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. v.1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 807-944. Todas as citações de *Dom Casmurro* serão feitas por essa edição, e serão colocadas no corpo do texto, entre parênteses, as indicações de número de página e de capítulo, para facilitar sua localização em outras edições.

Schwarz.⁴ A associação entre "ilustres" e "virtuosas" revela como a noção de virtude está ligada à de posição social na lógica do agregado. Por sua vez, os elogios de Escobar ao valor moral de D. Glória parecem uma simples cortesia, pois ele acabara de ser apresentado à mãe de Bento e, portanto, não tinha condições de avaliar com seriedade o seu caráter.

O próprio Bento emprega uma retórica sentimental para descrever sua mãe: "Minha mãe era de natural simpático, e igualmente sensível; tanto se doía como se aprazia de qualquer cousa" (cap. L, p. 861). Ele ratifica a opinião de Escobar de que D. Glória era "adorável", embora seu amigo só tivesse trocado com ela "quatro palavras", pois ela "trazia no rosto impressa aquela qualidade" (cap. LXXIX, p. 888). Aos olhos de Bento, D. Glória era transparente, e um único olhar já era suficiente para captar o seu caráter. Seu comentário sobre a transparência de D. Glória é seguido por uma reafirmação da autoridade de sua mãe e do dever filial de obedecê-la, o que demonstra sua própria posição de dependente em relação à mãe nesse ponto da narrativa e estabelece um paralelo entre subordinação social e subordinação familiar típico do patriarcalismo, que encontra sua justificativa ideológica na importância dada pelo código sentimental ao senso de dever social, representado nos romances sentimentais principalmente pelo dever de obedecer aos pais.⁵

A imagem oficial de Capitu que Bento apresenta para aqueles à sua volta também é sentimental. A Escobar, Bento louva "as qualidades morais de Capitu, matéria adequada à admiração de um seminarista, a simpleza, a modéstia, o amor do trabalho e os costumes religiosos" (cap. LXXVIII, p. 887). Essa lista de atributos típicos de uma heroína sentimental recobre com um verniz de respeitabilidade a atração erótica exercida por Capitu, que Bento apenas insinua ao falar da conveniência de conhecê-la "de vista". Ao moldar o elogio a Capitu àquilo que julga aceitável num seminário, Bento

⁴ SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. In: _____. *Duas meninas*. 1. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 28.

⁵ Esse dever de obediência (e, mais especificamente, o dever de obedecer à autoridade do pai) está no cerne de diversos romances sentimentais, incluindo algumas obras geralmente consideradas fundadoras do gênero, como *Clarissa*, de Samuel Richardson, e *La nouvelle Héloïse*, de Jean-Jacques Rousseau, em que, como em *Dom Casmurro*, ele age como um obstáculo aparentemente intransponível para a união dos amantes ou para a expressão da liberdade individual. Nesses romances, a autoridade paterna surge como uma instância das normas sociais que não podem ser rompidas, sob pena de desestabilizar a própria estrutura social.

revela sua preocupação com seu papel social, que ele assume de forma incondicional, mesmo não tendo nenhum interesse na carreira eclesiástica. Os estereótipos sentimentais tornam-se parte de uma imagem social aceitável, uma garantia de decência. Esse papel do código sentimental é reforçado quando José Dias elogia Capitu mais ou menos nos mesmos termos usados por Bento (cap. C, p. 907), num ponto do romance em que o casamento dos dois já está praticamente decidido, o que obriga José Dias a mudar a opinião desfavorável que tinha de Capitu na época em que ela era outra dependente disputando os favores da família Santiago. Ao se tornar um símbolo de respeitabilidade e prestígio social, o código sentimental torna-se uma das máscaras sociais garantidoras das instituições, às quais os indivíduos se veem presos por necessidade, como demonstra Alfredo Bosi.⁶

Mas, enquanto apresenta Capitu ao seu círculo social como um modelo de virtudes sentimentais, Bento a mostra sob uma luz completamente diferente ao leitor, ao qual se dirige como a um amigo íntimo. Agora, as expectativas geradas pelo código sentimental, inscritas na própria relação do narrador com o leitor (que reproduz, ao menos na superfície, o ideal de comunicação íntima e pessoal da amizade sentimental), são empregadas para desmerecer Capitu, pois o narrador cria uma imagem dela que contradiz quase ponto por ponto os traços característicos da heroína sentimental e do ideal de mulher esboçado pelos inúmeros periódicos da época.⁷

Sob esse ponto de vista, um dos traços de caráter que mais condenam Capitu é a sua dissimulação, mas este se soma a outros elementos mais sutis que reforçam sua natureza aparentemente pouco confiável. Ao contrário das heroínas sentimentais e seus equivalentes brasileiros, Capitu, no início do romance, já parece madura: "– Quem dirá que esta pequena tem quatorze anos? Parece dezessete.", observa o pai dela (cap. XV, p. 824). Mais tarde, Bento repete essa opinião de forma mais enfática: "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" (cap. LXXXIII, p. 892). Esse comentário oferece um contraste gritante

⁶ BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. Série Temas 69. São Paulo: Ática, 1999.

⁷ Pode-se incluir essa tática no rol de estratégias empregadas pelo narrador para cooptar o leitor, mencionadas por Hélio Guimarães (*Os leitores de Machado de Assis*, cit., p. 215-23). Ao salientar as características de Capitu que a afastam do ideal sentimental, Bento estaria tentando, como argumenta Guimarães, fazer o leitor condená-la por si mesmo, uma vez que ela não se enquadraria na imagem que boa parte do público leitor da época julgaria apropriada para uma heroína.

com a maneira como as heroínas sentimentais são sempre mostradas como adolescentes (ou recém-saídas da adolescência) e sempre prontas a retornar a um estágio mais infantil. Num determinado ponto em que compara uma ação de Capitu à de uma criança, Bento associa essa ação ao frio fingimento necessário para ocultar dos pais o fato de que ela estava prestes a ser beijada (cap. XXXVIII, p. 850). Enquanto num romance como *A moreninha*⁸ o retorno a um papel infantil era um meio de atenuar a sexualidade e reinscrevê-la no âmbito da espontaneidade e da inocência, aqui esse retorno se torna um indício de cálculo que reforça por contraste a distância entre o conhecimento sexual e a inocência infantil.

Capitu também exhibe uma forte atração pela sociedade, o que a leva a insistir com Bento para que encurtassem sua lua de mel num local afastado, longe da agitação da cidade. Como Bento observa, "não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também" (cap. CII, p. 909). Isso está longe da atitude da recatada heroína de um conto publicado em *A Estação*, a qual passou a lua de mel "placidamente, sem arrebatamentos, na intimidade dos que fogem às vistas perscrutadoras do mundo".⁹ Esse desvio do ideal sentimental do recolhimento e da intimidade associada ao casamento é confirmado pelo fato de Capitu gostar de "rir e divertir-se", de passear e ir ao teatro, ocasiões em que, segundo Bento, era "como um pássaro que saísse da gaiola" (cap. CV, p. 910). Também "gostava de ser vista" (cap. CXIII, p. 918) e de exibir os braços, até que ela os cobre, por insistência de Bento, com um tecido diáfano "que nem cobria nem descobria inteiramente" (cap. CV, p. 911); trata-se do único momento do romance em que uma imagem de transparência é associada a Capitu, mas apenas como uma forma de atrativo erótico.

É esse elemento de erotismo que oferece a Bento a oportunidade de fazer um ataque velado a Capitu ao narrar o seu primeiro beijo, que provoca reações muito diferentes nos dois. Bento fica incapaz de falar ou de agir, o que o leva a se comparar com o protagonista de *Manon Lescaut*: "Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce. Com dezessete, Des Grieux (e mais era Des Grieux) não pensava ainda na diferença dos sexos" (cap. XXXIII, p. 844). Ao fazer essa comparação, Bento reforça

⁸ MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. Ed. Tânia Serra. Rio de Janeiro: Lacerda, 1997.

⁹ Nelsonnière. Com o casamento. In: *A Estação*. Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1898.

sua própria inocência e ingenuidade, ao mesmo tempo em que sutilmente coloca Capitu no papel da prostituída Manon, que corrompe Des Grieux. A seguir, é a dissimulação de Capitu que é realçada. Interrompidos pela mãe da menina, os dois jovens amantes tentam esconder o que estavam fazendo, mas, enquanto Bento fracassa nessa tentativa, Capitu se sai muito bem da tarefa. Ela disfarça seu embaraço com um riso que parece espontâneo e com uma conversa inconsequente, mas Bento permanece grudado à parede, sem saber o que fazer:

Como eu quisesse falar também para disfarçar o meu estado, chamei algumas palavras cá de dentro, e elas acudiram de pronto, mas de atropelo, e encheram-me a boca sem poder sair nenhuma. O beijo de Capitu fechava-me os lábios. Uma exclamação, um simples artigo, por mais que investissem com força, não logravam romper de dentro. E todas as palavras recolheram-se ao coração, murmurando: "Eis aqui um que não fará grande carreira no mundo, por menos que as emoções o dominem..." (cap. XXXIV, p. 845)

Bento se vale da retórica sentimental para estabelecer entre ele e Capitu um contraste que os coloca em campos morais opostos. As palavras que Bento não chega a pronunciar vêm do coração, ao contrário da fala loquaz de Capitu. Mas Bento ainda tem uma forma de comunicação silenciosa, pois suas emoções se manifestam através de sua expressão e de sua linguagem corporal. O comentário imaginário de que Bento nunca faria "grande carreira no mundo" evoca a velha desconfiança sentimental em relação ao mundo social e o valor atribuído aos indivíduos que não sabem lidar com a sociedade e manipular suas regras. Ao se apropriar da retórica sentimental para assumir o papel do personagem cuja transparência o torna incapaz de ser bem-sucedido no mundo, Bento procura se inserir na multidão de protagonistas sentimentais com os quais seus leitores já estavam treinados a simpatizar.

De fato, Bento constantemente atribui a si mesmo as características de um herói sentimental, enquanto Capitu é empurrada para o outro lado da balança, sendo mostrada como uma habilidosa manipuladora social. Para Bento, Capitu era "mais mulher do que eu era homem" (cap. XXXI, p. 841); ou seja, se Capitu já era madura demais, Bento ainda era como uma criança, o que o colocaria num campo mais positivo dentro do discurso sentimental. Da mesma forma, enquanto Capitu tinha ideias ousadas,

que na prática "faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos", Bento afirma preferir o caminho da franca resistência ao plano do seu envio para o seminário (cap. XVIII, p. 829), pois se vê como alguém "incapaz de fingir um sentimento que não tivesse" (cap. LI, p. 854) e, se chora com facilidade, apresenta suas lágrimas como um sinal da facilidade com que se comovia (cap. XLVI, p. 859).

Seus sonhos para o futuro junto a Capitu também assumem traços sentimentais: "Eu prometia à minha esposa uma vida sossegada e bela, na roça ou fora da cidade. [...] A casa, na minha opinião, não devia ser grande nem pequena, um meio-termo; plantei-lhe flores, escolhi móveis, uma sege e um oratório" (cap. XLIX, p. 860). Trata-se, portanto, de uma vida calma, isolada e simples, em que cuidados domésticos e religião asseguram a felicidade do casal. Ao pedir a ajuda de José Dias para libertá-lo da promessa de feita por sua mãe de enviá-lo ao seminário, Bento faz um discurso patético a respeito de seu dever filial, que resume o conflito sentimental básico entre o dever e a busca pela felicidade pessoal: "mamãe sabe que eu faço tudo o que ela manda; estou pronto a ser o que for do seu agrado, até cocheiro de ônibus. Padre, não; não posso ser padre". Isso é dito numa voz "um pouco surda e tímida" e se encerra com um apelo desesperado pela proteção do dependente ("– Conto com o senhor para salvar-me."), em que Bento se coloca na posição da donzela em apuros (cap. XXV, p. 835).¹⁰ Ele parece enxergar sua situação nos termos de um romance sentimental.

No entanto, esse ponto de vista é enganoso tanto para o leitor quanto para o próprio Bento. Depois de implorar à mãe que abra mão de sua promessa e receber a garantia de que acabaria se afeiçoando aos professores e aos colegas no seminário, Bento exclama: "– Eu só gosto de mamãe". Essa é uma afirmação forte demais para ser ignorada, e Bento tenta se desvencilhar recorrendo mais uma vez ao discurso sentimental:

¹⁰ Para R. F. Brissenden, o tema da donzela em perigo é uma instância do tema mais amplo da virtude ameaçada, que é um elemento central da ficção sentimental. Este tema está associado à noção corrente no século XVIII de que a virtude era uma qualidade passiva, frágil e facilmente corrompida, e que por isso devia ser protegida (BRISSENDEN, R. F. *Virtue in distress: studies in the novel of sentiment from Richardson to Sade*. Londres: Macmillan, 1974. p. 128-129).

Não houve cálculo nesta palavra, mas estimei dizê-la, por fazer crer que ela era a minha única afeição; desviava as suspeitas de cima de Capitu. Quantas intenções viciosas há assim que embarcam, a meio caminho, numa frase inocente e pura! Chega a fazer suspeitar que a mentira é muita vez tão involuntária como a transpiração. (cap. XLI, p. 853)

Esse é um maravilhoso exemplo de sofisma sentimental. Mentir torna-se justificável uma vez que ocorra de forma natural e espontânea, dois atributos que costumam ser associados à verdade na literatura sentimental. Além disso, a inocência do falante parece desculpar a dissimulação da frase.

Em *Dom Casmurro*, portanto, o discurso sentimental se torna não só um símbolo de prestígio social, mas também um instrumento de manipulação (incluindo-se aí a manipulação do próprio leitor, que é impelido a adotar o ponto de vista de Bento devido às expectativas criadas pela tradição sentimental). Ele age também como um disfarce para um desejo de dominação, servindo como um meio de denegrir Capitu e extravazar a agressividade de Bento contra ela, ao mesmo tempo em que esconde a dissimulação do próprio Bento até para si mesmo, já que este se vê como um verdadeiro herói sentimental.

Segundo Silviano Santiago, Bento se apoia numa retórica da verossimilhança para defender seu próprio comportamento e atacar Capitu: seu conhecimento da dissimulação de Capitu na época em que namoravam em segredo torna provável que ela tenha continuado a ser enganadora depois de casada, e, como tudo aquilo que ele conta ao leitor é verossímil, está plenamente justificado para condená-la.¹¹ Bento age de acordo com uma lógica de aparências, na qual a verdade e a simples *aparência* da verdade são equivalentes. Essa tendência obedece à lógica sentimental da transparência, segundo a qual a aparência externa de sofrimento ou virtude já é uma prova suficiente de sua presença no indivíduo.

"She was tall and elegantly formed, her complexion of the most transparent fairness, her lovely downcast blue eyes seemed sureties that innocence and virtue dwelt within" ("Era alta e de formas elegantes, sua tez era da alvura mais transparente, seus

¹¹ SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 34.

belos olhos azuis, que mantinha voltados para baixo, pareciam garantir que a inocência e a virtude tinham sua morada lá dentro") – é nesses termos que a protagonista de *Louisa, or the cottage on the moor*, de Elizabeth Helme,¹² é apresentada ao leitor e à sua futura protetora, Mrs. Rivers; sua transparência, o fato de seu semblante indicar sua inocência e sua virtude, leva Mrs. Rivers a aceitar Louisa em sua casa, apesar de seu vestido estar coberto de sangue. Mrs. Rivers põe de lado essa indicação superficial de culpa por causa de um indício mais fundamental: Louisa é inocente porque *parece* incapaz de ser culpada, e o resto da narrativa mostra que estava correta ao fazer essa avaliação. O protagonista de *The man of feeling*, de Henry Mackenzie, costuma agir de acordo com os mesmos princípios de Mrs. Rivers: "*To calculate the chances of deception is too tedious a business for the life of man!*" ("Calcular as chances de ser enganado é uma tarefa árdua demais para a vida humana!"), ele exclama num determinado ponto do romance,¹³ e não é difícil ver Bento seguindo um raciocínio semelhante. Mas, enquanto Harley decide aceitar os sinais externos de inocência sempre que os encontra, Bento está disposto a fazer o mesmo com os sinais externos de culpa, nos quais confia de forma incondicional.

Ao fazer isso, ele segue os passos de outro protagonista sentimental, Charles Lenox, de *Charles et Marie*, de Mme. De Souza, outro romance que lida com o problema do ciúme.¹⁴ Charles é apaixonado pela calada Marie, que é apresentada como um modelo de virtudes sentimentais (ela é tímida, recatada, sensível e caridosa). Suas irmãs, por sua vez, representam o oposto: uma é espalhafatosa e passional demais, e a outra põe ares de intelectual, apesar de o narrador mostrar que isso não passa de uma afetação. Seu comportamento, então, é constantemente associado à falsidade, mas é na

¹² HELME, Elizabeth. *Louisa, or the cottage on the moor*. Londres: G. Kearsley, 1787. p. 6. Disponível em: <<http://books.google.com/>>. Acesso em: 23 maio 2007. Traduzido no Brasil como *Luisa, ou a cabana no deserto*. Elizabeth Helme também era autora de *Saint-Clair das ilhas*, mencionado por Machado em diversos de seus romances. A tradução deste e de outros trechos citados é de minha responsabilidade.

¹³ MACKENZIE, Henry. *The man of feeling* [1771]. Oxford: Oxford U.P., 2001. p. 41.

¹⁴ SOUZA, Adelaide de. *Charles et Marie* [1801]. In: _____. *Œuvres complètes*. Edição fac-similar. v. 1. Paris: 1821. p. 325-457. Disponível em: <<http://books.google.com/books?id=Fi7Ow77vZ80C&hl=pt-BR>>. Acesso em: 09 dez. 2006. *Charles et Marie* circulou bastante no Brasil no início do século XIX, e apresenta vários pontos em comum com *Helena*, como as visitas secretas da heroína a uma casa isolada no bosque, onde se desconfia que ela estaria tendo encontros ilícitos.

palavra dessa personagem claramente negativa que Charles prefere acreditar, passando a desconfiar da fidelidade de Marie.

O fato de Charles acreditar na culpa de Marie também decorre de sua tendência a sentir um ciúme excessivo e gratuito, que o leva a confessar que a menor suspeita de uma ligação com outro o levaria a duvidar da moça. Apesar de o ciúme excessivo de Charles não ser um elemento típico do romance sentimental, ele está associado a uma preocupação, comum nos heróis sentimentais, de vigiar e controlar as mulheres por quem estão apaixonados para se certificar de que elas seguem escrupulosamente seus ideais de virtude. Na ficção sentimental, esse anseio de controle muitas vezes leva a uma ambiguidade insolúvel em relação ao objeto amoroso, principalmente quando o desejo masculino é um fator importante da equação, como quando Charles não tem certeza se Marie irá convidá-lo para segui-la até um local recluso: "*Si elle ne songe même pas à moi, et qu'elle entre dans la cabane sans me rien dire, je m'en irai; je ne la reverrai plus: mais sais-je quel chagrin j'en ressentirai? Si elle m'offre de la suivre, ce sera une indiscretion dont je suis sûr de la blâmer un jour.*" ("Se ela não me der a menor atenção, e entrar na cabana sem me dizer nada, irei embora; nunca mais a verei: mas sabe-se lá o quanto sofrerei por isso? Se ela sugerir que eu a siga, isso será uma indiscrição pela qual certamente a culparei um dia)."¹⁵

É esse tipo de sentimento ambíguo que parece explodir em *Dom Casmurro*. A dissimulação de Capitu no início do romance, que tinha o objetivo de vencer os obstáculos para sua união com Bento e, portanto, era vantajosa para ele, logo se torna o fundamento para sua condenação; pode-se dizer o mesmo de sua natureza sensual, que era uma fonte de gratificação para Bento, mas acaba reforçando a culpa de Capitu. Tanto em *Charles et Marie* quanto em *Dom Casmurro*, trata-se de interpretar o comportamento da mulher amada para julgá-la. Em *Charles et Marie*, porém, essa necessidade de interpretação é condenável em si mesma, ou é uma fase passageira que deve ser superada para se chegar a uma perfeita integração: "*Marie, pourquoi me faut-il deviner toutes vos pensées, interpréter toutes vos actions? Ah! N'éloignez pas trop le temps ou, après m'avoir laissé lire dans votre coeur, vous vous direz: Il me connaît, si je me connais moi-même.*" ("Marie, por que é preciso que eu adivinhe todos os seus

¹⁵ Idem, p. 373.

pensamentos, interprete todas as suas ações? Ah! Não mantenha afastado demais o momento em que, depois de me deixar ler seu coração, você dirá para si mesma: ele me conhece, se é que eu conheço a mim mesma.")¹⁶

À medida que a transparência que Charles tanto deseja é atingida, suas dúvidas a respeito de Marie desaparecem. *Charles et Marie* procura atingir uma situação conciliatória em que o homem abre mão de parte de seu poder abusivo ao ser confrontado com a visão de uma mulher sofredora e transparente. Marie prova sua inocência não através de argumentos, mas de uma comunicação de sentimentos indefinida e muda: "*Elle n'avait encore rien dit pour se justifier, et déjà mon coeur ne la croyait plus coupable. Son regard était si pur, sa confiance en elle, en moi, si tranquille, si parfaitement la même!*" ("Ela ainda não havia dito nada para se justificar, mas meu coração já não acreditava mais que fosse culpada. Seu olhar era tão puro, sua confiança em si mesma, em mim, tão tranquila, tão constante!").¹⁷

Em *Dom Casmurro*, o momento da transparência nunca chega, e Bento permanece na posição de juiz de Capitu, agindo como o severo herói sentimental que condena qualquer deslize contra seu ideal de moral, embora esteja pronto para justificar seus próprios deslizes contra esse mesmo ideal. A lógica que Bento segue é a mesma de Charles, sem o poder redentor da transparência. Não há, então, nenhuma barreira para o seu ciúme, que continua a agir, reforçado pela posição de autoridade moral conferida a Bento pelo papel de herói sentimental que ele próprio assumiu. Esse mesmo papel, que, como já vimos, implica uma certa ingenuidade social, o impede de distinguir com clareza as diversas máscaras sociais que a interação numa sociedade pouco transparente impõe aos indivíduos como estratégia de sobrevivência, como Bosi argumenta sobre o mundo ficcional de Machado de Assis. Como indica o crítico paulista, a penetração dessas máscaras mesmo no íntimo dos indivíduos cria ambiguidades com as quais Bento não parece capaz de lidar, até mesmo porque não consegue ver nos seus próprios pressupostos sentimentais mais uma máscara convencional desse tipo.¹⁸

¹⁶ Idem, p. 380.

¹⁷ Idem, p. 420-421.

¹⁸ Ver BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*, cit., sobretudo p. 84-85.

A crença de Bento na verdade das aparências se torna particularmente dramática na sua convicção de que Ezequiel não era de fato seu filho por causa da semelhança do menino com Escobar. Bento parte da premissa – muito comum em romances sentimentais, embora não se limite a esse gênero – de que os filhos são praticamente idênticos a pelo menos um dos pais. Assim, em *Evelina*, é a impressionante semelhança da protagonista com sua mãe que faz com que ela seja finalmente reconhecida pelo pai que a havia abandonado.¹⁹ Em *Louisa, or the cottage on the moor*, a semelhança de Louisa com Mrs. Rivers é uma indicação de que ela era na verdade sua filha, e, em *The children of the abbey*, é a visão de Amanda, que era uma cópia exata de sua mãe, que leva Annabella Dunreath a devolver-lhe a herança que havia roubado de seus pais, depois de arrepender-se desse ato.²⁰ Nos romances sentimentais, a semelhança entre pais e filhos age como uma garantia de legitimidade e está intimamente ligada à restauração da verdade.

Apesar de a própria Capitu apontar para a semelhança entre Ezequiel e Escobar, o menino de início parecia quase um Proteu, assumindo mais ou menos ao acaso as características daqueles que o cercam, um resultado de seu hábito de imitar todos os que vê. Essa fluidez está calcada numa forma de identificação gerada pela simpatia que apaga as fronteiras entre indivíduos, que, ao se espelharem, tornam-se praticamente idênticos. O anseio por uma comunidade sentimental formada por indivíduos desse tipo pode ser detectado no desejo de que os filhos de Bento e Escobar fossem criados juntos e depois se casassem, desejo expresso numa retórica que reflete ideias sentimentais a respeito da amizade e da educação das crianças:

[Escobar] chegou a falar da hipótese de casar o pequeno [Ezequiel] com a filha. A amizade existe; esteve toda nas mãos com que apertei as de Escobar, ao ouvir-lhe isto, e na total ausência de palavras com que ali assinei o pacto; estas vieram depois, de atropelo, afinadas pelo coração, que batia com grande força. Aceitei a lembrança, e propus

¹⁹ BURNEY, Frances. *Evelina, or, the history of a young lady's entrance into the world* [1778]. Nova Iorque: Norton, 1998. p. 308.

²⁰ ROCHE, Regina Maria. *The children of the abbey* [1798]. Ed. fac-similar. Filadélfia: Kessinger Publishing, s/d. p. 486. Traduzido como *Amanda e Oscar*, *The children of the abbey* foi muito popular no Brasil, sendo citado por Alencar como um dos livros favoritos de sua infância (ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. São Paulo: Pontes, 1990. p. 28-29).

que os encaminhássemos a este fim, pela educação igual e comum, pela infância unida e correta. (cap. CVIII, p. 914)

O desejo de uma vida em comum envolve não só a noção de que o caráter é moldado pela educação, e portanto é essencialmente flexível, mas também a ideia de que a amizade depende de uma profunda compatibilidade que ajuda a apagar os limites que separam uma pessoa da outra. Não parece haver dúvida de que criadas juntas, numa "infância unida e correta", as duas crianças se adequariam uma à outra e reproduziriam a comunidade fundada pelos pais. O anseio por essa perda de distinções e pela reprodução de uma identidade unificada é expressa pelos nomes que os pais escolheram para seus filhos: Ezequiel é o primeiro nome de Escobar e a filha de Escobar tem o mesmo nome de Capitu.

A semelhança excessiva e indesejada de Ezequiel com Escobar, porém, revela uma contradição no ideal da comunidade sentimental, dividido entre a crença em traços inatos ou naturais (como a sensibilidade) e aqueles que são resultado da educação e da interação social dentro da comunidade. Estes apontam para a possibilidade de uma identidade que é fluida e não é definida pelo nascimento, tomando forma através de uma identificação com os outros, num processo que no fim das contas é impossível controlar. A semelhança de Ezequiel com Escobar pode ter surgido de uma afinidade desse tipo, que reproduziria a afinidade entre Escobar e o próprio Bento. Por outro lado, ela pode também ser fruto do puro acaso. Num ponto anterior da narrativa, Gurgel, o futuro sogro de Escobar, já havia chamado a atenção de Bento para a impressionante semelhança entre a mãe de Sancha e Capitu (cap. LXXXIII, p. 892). Esse pequeno episódio serve como um aviso – ignorado por Bento – de que semelhanças físicas podem ser arbitrárias, uma mera coincidência. Mais ainda: como Bento não chega a prestar atenção no retrato da mãe de Sancha, não temos como saber se a alegada semelhança de fato existia; ela podia estar apenas nos olhos de Gurgel, cuja visão poderia estar sendo distorcida pelo afeto que percebia entre Sancha e Capitu. Semelhanças também podem ser fruto da interpretação, que busca os sinais externos de uma conexão sentimental mais profunda.

Esse é outro aspecto da semelhança entre Ezequiel e Escobar que Bento deixa de levar em consideração: como tudo mais em *Dom Casmurro*, ela pode ser resultado de

uma visão distorcida que não leva em conta todos os aspectos de um problema. Afinal, há importantes semelhanças entre Ezequiel e Bento, que surgem como indicações que poderiam contradizer o discurso oficial do narrador. Como já vimos, ao tomar Escobar como modelo, Ezequiel estaria reproduzindo o afeto que Bento sentia pelo amigo. Além disso, a profissão que Ezequiel escolhe é uma representação simbólica do projeto de Bento ao escrever *Dom Casmurro*: ao tornar-se um arqueólogo, seu trabalho também é reconstituir o passado. Como Bluma Vilar observa, a descrição que Bento faz de Ezequiel como "homem que pensa e cala" (cap. CX, p. 915) reproduz a descrição que oferece de si mesmo para explicar o apelido "Dom Casmurro": "homem calado e metido consigo" (cap. I, p. 809). Da mesma forma, a tendência que Bento percebe no pequeno Ezequiel de tentar convencer os outros de sua própria opinião duplica a tentativa do próprio Bento de convencer os leitores a aceitar o seu ponto de vista. Em ambos os casos, porém, o narrador procura se distanciar dessas semelhanças, preferindo reforçar as semelhanças de Ezequiel com Capitu.²¹

As enormes ambiguidades presentes em *Dom Casmurro* tornam problemática em pelo menos dois níveis a semelhança entre Ezequiel e Escobar. Se Bento tem razão em desconfiar de Capitu e Ezequiel de fato não é seu filho, isso implica que a comunidade sentimental e os pressupostos em que esta se apoia podem levar a ligações não autorizadas e à ilegitimidade. Por outro lado, se encararmos o processo de formação da identidade de Ezequiel como uma questão de escolha e de afinidades seletivas, como uma expressão da liberdade do indivíduo de criar sua própria identidade a partir dos valores que julgar mais adequados, ou mesmo como a representação de uma identidade que permanece em fluxo por não poder ser definida pela posição social ou pelo nascimento, então a crise que ele introduz em *Dom Casmurro* aponta para o fracasso desses valores na sociedade retratada no romance. Isso parece se confirmar pelo fato de que todos os personagens que são caracterizados por esse tipo de fluidez em *Dom Casmurro* (não só Ezequiel, mas também Escobar e a própria Capitu são apresentados como essencialmente fluidos) são sistematicamente eliminados ao longo da narrativa.

²¹ VILAR, Bluma Waddington. Um caloteiro devoto: a contabilidade moral em *Dom Casmurro*. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *À roda de Machado de Assis: ficção, crônica e crítica*. Chapecó (SC): Argos, 2006. p. 202-205.

Como observa Marta Peixoto, a realidade é intensamente subjetiva em *Dom Casmurro*, e as aparências encobrem perspectivas ocultas que muitas vezes as contradizem, de modo que é impossível chegar a sentidos fixos.²² Ao longo da narrativa, porém, esse elemento de dúvida vai surgindo como a condição básica para o exercício adequado da interpretação, pois a cada vez que a dúvida se converte numa certeza, ela acarreta um exercício de poder e a retomada de posições convencionais. Assim, quando a interpretação que Bento faz de Capitu o convence de que ela é culpada, Capitu é gradualmente silenciada, até ser exilada para longe de Bento, de seu país e, finalmente, do próprio romance. Se Bento não questiona suas próprias conclusões, isso se deve ao fato, como já indiquei, de que ele aceita o pressuposto sentimental da transparência, segundo o qual as aparências expressam de forma imediata a natureza das pessoas. Além disso, Capitu não reproduz os traços sentimentais que Bento atribuía à sua mãe – transformados no padrão oficial de acordo com o qual o comportamento humano é medido – e, portanto, só poderia ser julgada por ele de forma extremamente negativa. O problema é que, como indiquei acima, o discurso sentimental se torna em *Dom Casmurro* uma das máscaras institucionais de que nos fala Bosi e cuja opacidade Bento nunca chega a penetrar, o que distorce sua visão. Ao chegarmos ao final do romance, fica claro que os traços sentimentais que Bento atribui a si mesmo e à sua mãe estão relacionados ao prestígio associado ao exercício do poder patriarcal, que Bento assume de forma inequívoca depois de seu casamento com Capitu e que lhe permite condenar sua esposa sem ouvir nenhum argumento a seu favor ou questionar o seu próprio ponto de vista, como Roberto Schwarz observa.²³

Se Bento consegue manipular o discurso sentimental com enorme competência para condenar Capitu, isso só é possível porque ele acredita nos seus pressupostos, os quais internalizou.²⁴ É esse discurso que molda seu ponto de vista e suas ações. Suas tentativas de reproduzi-lo ficam patentes não só na sua relação problemática com Capitu, mas também na maneira como constrói sua autoimagem. Muitas de suas ações podem ser explicadas pelo seu esforço de se adequar ao papel de protagonista de uma

²² PEIXOTO, Marta. *Dom Casmurro*. Cópia fornecida pela autora. p. 1-6.

²³ SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*, cit., p. 16-17.

²⁴ Bosi (*Machado de Assis: o enigma do olhar*, cit., p. 96-97) chama atenção para a maneira como o indivíduo internaliza seu próprio papel social. No caso de Bento, esse papel está intimamente relacionado aos pressupostos sentimentais que ele assume.

narrativa sentimental, ao mesmo tempo em que espera que aqueles que o cercam se encaixem nos papéis que deveriam desempenhar numa narrativa desse tipo (Ezequiel deveria ser uma cópia sua; Capitu deveria ser a mocinha recatada, submissa e recolhida). O preço que paga por isso é elevado: a perda de seu amor adolescente – o único que ele admite ter lhe deixado uma impressão duradoura (cap. CXLVIII, p. 944) –, o afastamento do filho e a sensação de perda que o impede de reconhecer em si mesmo a criança que já tinha sido. Nesse sentido, Bento também é vítima de uma estrutura social e ideológica que o precede, mas que o impregna e dá forma à sua maneira de pensar, ainda que ele não esteja completamente ciente de sua influência.²⁵

Ao ser associado ao discurso oficial de deferência aos representantes do poder patriarcal e ao ser empregado por Bento como uma arma para exercer esse mesmo poder, o discurso sentimental perde sua função ideológica de garantir a fluidez social. Agora, ao contrário, ele surge como forma de justificar a rígida hierarquia social imposta pelo patriarcalismo, encobrindo o privilégio de classe com o verniz dos méritos morais valorizados pela tradição sentimental. Ao mesmo tempo, o projeto de uma comunidade sentimental entre iguais, baseada na identificação mútua, e as possibilidades oferecidas pela construção de uma identidade fluida e adaptável surgem como alternativas que não podem ser seguidas, ou que simplesmente não são desejadas. Estas se perdem numa estrutura que se mantém ossificada, e da qual o próprio Bento é prisioneiro.

André Cabral de Almeida Cardoso
Universidade Federal Fluminense
Niterói, Brasil

André Cabral de Almeida Cardoso é mestre em Literatura Brasileira pela PUC-Rio, doutor em Literatura Comparada pela New York University e professor de literaturas de

²⁵ Marta Peixoto (*Dom Casmurro*, cit., p. 13-19) também salienta a maneira como o próprio Bento é vítima de seu autoritarismo patriarcal.

língua inglesa na UFF. Publicou o artigo "The lady has a price: charity and gratitude in Alencar's *Diva*" no periódico *Literature Compass* (2009) e o capítulo "Children playing by the sea: the dynamics of appropriation in the Brazilian romantic novel" (2006) no livro *Sullen fires across the Atlantic: essays in transatlantic romanticism*, organizado por Lance Newman, Joel Pace e Chris Koenig-Woodyard. Seu artigo "Liquid gold: the representations of money and slavery in Alencar's *Senhora*" deverá ser publicado em breve na revista *ellipsis*, da American Portuguese Studies Association. E-mail: andrecac@id.uff.br.